

PASCAL QUIGNARD; UNE POÉTIQUE DE L'IMAGE

A Thesis Submitted to the College of  
Graduate Studies and Research  
In Partial Fulfillment of the Requirements  
For the Degree of Master of Arts  
In the Department of  
Languages, Literatures and Cultural Studies  
University of Saskatchewan  
Saskatoon

By

TANSLEY DAVID

## PERMISSION TO USE

In presenting this thesis/dissertation in partial fulfillment of the requirements for a Postgraduate degree from the University of Saskatchewan, I agree that the Libraries of this University may make it freely available for inspection. I further agree that permission for copying of this thesis/dissertation in any manner, in whole or in part, for scholarly purposes may be granted by the professor or professors who supervised my thesis/dissertation work or, in their absence, by the Head of the Department or the Dean of the College in which my thesis work was done. It is understood that any copying or publication or use of this thesis/dissertation or parts thereof for financial gain shall not be allowed without my written permission. It is also understood that due recognition shall be given to me and to the University of Saskatchewan in any scholarly use which may be made of any material in my thesis/dissertation.

## DISCLAIMER

Reference in this thesis/dissertation to any specific commercial products, process, or service by trade name, trademark, manufacturer, or otherwise, does not constitute or imply its endorsement, recommendation, or favoring by the University of Saskatchewan. The views and opinions of the author expressed herein do not state or reflect those of the University of Saskatchewan, and shall not be used for advertising or product endorsement purposes.

Requests for permission to copy or to make other uses of materials in this thesis/dissertation in whole or part should be addressed to:

Dr. Helena da Silva  
Head of the Department of Languages, Literatures and Cultural Studies  
University of Saskatchewan  
9 Campus Drive  
Saskatoon, Saskatchewan S7N 5A5  
Canada

OR

Dean Peta Bonham-Smith  
College of Graduate Studies and Research  
University of Saskatchewan  
107 Administration Place  
Saskatoon, Saskatchewan S7N 5A2  
Canada



## ABSTRACT

Dans le cadre de cette thèse, nous tenterons de cerner deux notions : le croisement entre l'image et la littérature et la fascination produite par l'image. Chaque œuvre présentée au cours de ce projet se concentre sur différentes formes d'images : la peinture nous intéresse principalement, mais l'auteur traite aussi des gravures et des sculptures. Nous avons dû restreindre cette vaste question en ciblant certains ouvrages de Quignard et en travaillant en particulier sur ceux qui traitent du 17<sup>e</sup> siècle ainsi que sur le *Sexe et l'Effroi* qui offrait un cadre théorique à nos propos.

## ACKNOWLEDGMENTS

Je remercie en premier lieu ma Directrice de thèse, Dr. Stella Spriet, professeur de langues et de littérature à l'Université de la Saskatchewan. Ses conseils tout au long de la préparation de cette thèse ont été cruciaux. Sa patience et ses connaissances m'ont constamment encouragée et m'ont permis de progresser. J'ai beaucoup appris grâce à elle.

Je tiens à exprimer mes remerciements aux membres du jury, les professeurs Marie-Diane Clarke, Anne-Marie Wheeler et Mark Meyers qui ont accepté d'évaluer mon travail. Votre relecture attentive et vos remarques m'ont beaucoup apporté. Je suis également reconnaissante envers les professeurs Helena Da Silva et Cheryl Soulodre qui m'ont soutenue et ont assuré ma formation.

J'exprime ma gratitude à Gilles Declercq qui a nourri ma réflexion critique et m'a formée lors des colloques et séminaires organisés. Vous avez partagé votre enthousiasme et grâce à vous j'ai pu échanger avec d'autres étudiants, professeurs et chercheurs lors de ces évènements.

La réalisation de cette thèse a finalement été permise grâce aux bourses octroyées par le CRSH et par l'Université de Saskatchewan (GTF).

## TABLE OF CONTENTS

PERMISSION TO USE	i
ABSTRACT	ii
ACKNOWLEDGMENTS	iii
TABLE	iv
INTRODUCTION	1
CHAPTER 1: Narcisse médusé et la Gorgone « raptante »	13
CHAPTER 2: Les croisements de la peinture et de la littérature : Exégèse et <i>ekphrasis</i> dans <i>Tous les Matins du Monde</i> et <i>Georges de La Tour</i> .	31
CHAPTER 3: Hanté par l'image: <i>La Frontière</i> , une histoire de vengeance et de contre-vengeance	53
CHAPTER 4: L'image manquante dans <i>Terrasse à Rome</i>	65
CONCLUSION	74
BIBLIOGRAPHY	80
APPENDIX A	82

## INTRODUCTION

Auteur contemporain majeur, Pascal Quignard a connu un très grand succès en France et dans le monde entier : son œuvre s'étend sur plusieurs décennies et s'inscrit dans plusieurs genres puisqu'elle comprend en effet une dizaine de romans, des contes, des essais et des traités. L'écrivain français, né le 23 avril 1948 à Verneuil-sur-Avre dans l'Eure, obtient le Grand prix du roman de l'Académie française pour *Terrasse à Rome* en 2000 et est lauréat du prix Goncourt en 2002 pour *Les Ombres errantes*.

Pascal Quignard a créé une œuvre singulière qui recoupe différents arts grâce à des influences artistiques diverses. Il a par exemple collaboré avec plusieurs artistes comme le peintre Pierre Skira pour *Tondo* (2002), le musicien Jordi Savall et le metteur en scène Alain Corneau pour réaliser la version cinématographique de son roman *Tous les Matins du Monde* (1991). L'œuvre quignardienne est l'exemple par excellence du franchissement des frontières entre les genres littéraires, les disciplines artistiques, la réalité et la fiction. En parlant de ses volumes intitulés *Petits Traités*, Pascal Quignard s'adresse au lecteur et explique cette tendance à mêler les genres afin d'exprimer sa vision du monde : « Ni argumentation philosophique, ni petits essais érudits et épars, ni narration romanesque, en moi, peu à peu, tous les genres sont tombés » (Quignard, *Dernier Royaume*). Anaïs Frantz écrit dans l'introduction de son article « Pascal Quignard et les arts », que son œuvre s'écrit, et coexiste véritablement avec les arts, la musique et la peinture en particulier. La danse, le théâtre et le cinéma, sont également appelés par l'œuvre de Pascal Quignard ; l'auteur en retour s'essaie à des écritures autres. Entre Pascal Quignard et les arts, il y a le partage d'un vécu et un dialogue des genres (Frantz 1). L'une des manières d'appréhender l'œuvre de l'auteur est de se concentrer sur le travail qu'il effectue par rapport à l'image, et la réflexion qu'il mène à ce sujet traverse plusieurs romans qui traitent

de l'art de l'Antiquité et du 17<sup>e</sup> siècle. Dans son œuvre intitulée *Pascal Quignard : la fascination du fragmentaire*, Irena Kristeva insiste sur l'importance de la constitution d'une mémoire repérable au fil des textes que « [les] citations quignardiennes elles-mêmes peuvent être prises comme une espèce de traduction de la pensée de l'autre à travers les siècles, les continents et les pays : termes, langues, cultures, civilisations ... mythes, histoires, époques (Antiquité grecque, latine, Renaissance, Baroque, Modernité) » (91). De cette façon les genres, les langues, les époques et les arts ne se sont pas étudiés de façon chronologique mais simultanément. L'écrivain travaille avec le langage afin de transmettre un message, et en vue de produire un effet sur le lecteur. Il dépeint avec des mots de grands tableaux dont la force émotive est très vive et qui séduisent le lecteur.

Dans le cadre de cette thèse, nous tenterons de cerner deux notions : le croisement entre l'image et la littérature et la fascination produite par l'image. Le premier champ de questionnement repose sur une longue tradition et a soulevé de nombreuses discussions sur les rapports texte-image et la représentation artistique. Dans son œuvre *La Rhétorique de l'image*, Roland Barthes écrit que « le mot *image* devrait être rattaché à la racine de *imitari* » (Barthes). Imiter peut être soit l'action d'imiter (le son, la gestuelle, la manière), soit le fait de faire une copie ou une reproduction, ce qui réfère aux arts picturaux (la peinture, la photographie, la cinématographie, la sculpture), le théâtre, les arts oratoires et la littérature. Nous traiterons principalement des arts picturaux, en particulier la peinture mais dans certains cas, nous mentionnerons aussi la sculpture et les gravures. Bernard Vouilloux décrit dans « Le triple jeu de l'image », article intégré à son ouvrage *La Nuit et le Silence des images : Penser l'image avec Pascal Quignard*, trois types d'images qui permettent d'expliquer la conception de l'image chez Pascal Quignard, suggérant « [qu'] il serait tentant de la distribuer entre les trois 'points

d'ancrage' que [Jean Louis Schefer] y distinguait : le fabuleux, l'onirique, le figuré, soit respectivement l'image physique, l'image psychique et l'image verbale » (103). De cette façon, Pascal Quignard n'est pas un écrivain de la peinture, mais plutôt un écrivain de l'image et explore ce concept dans la culture humaine, en montrant la signification.

Ce titre « d'écrivain de l'image », nécessite de s'interroger : Comment traite-t-on de l'image à travers l'écriture ? Quel est le rapport entre texte et image ? Pascal Quignard souligne dans le chapitre « Sur les rapports que le texte et l'image n'entretiennent pas » de ses *Petits Traités* :

Il n'y a pas de lien entre le texte et l'image, sinon l'image du texte lui-même. L'écriture - comme toute mode d'expression - cherche l'intransposable, et les signes sont là, par fonction, pour suppléer l'objet qu'ils ont cessé de montrer et qui a disparu. Le propre des signes écrits est de ne pas montrer ce qu'ils désignent; ils signifient; ils règnent dans l'immontrable. (131)

Le rapport texte-image nécessite un transcodage puisqu'il s'agit de deux objets distincts. Pascal Quignard enchaîne en disant : « Littérature et image sont immiscibles ... . Quand l'un est lisible, l'autre n'est pas vu. Quand l'un est visible, l'autre n'est pas lu » (134). Le caractère lacunaire de l'image engendre la démarche spéculative de l'auteur car elle invite celui qui regarde à déchiffrer le sens tout en restant à jamais silencieuse. Il ne cherche donc pas à expliquer l'image avec le texte mais plutôt à donner à voir à travers de petits fragments descriptifs où l'image s'insère parfaitement dans la narration. De cette façon l'écriture de Pascal Quignard est une écriture dynamique grâce à l'usage mesuré de la description des images qui va « au-delà de ce qui devrait être simplement visible, et donc au-delà de la simple matérialité du médium » (Rougé). Il se sert d'une esthétique du fragment, d'où le fait que ses romans ressemblent souvent à l'écriture des

rêves en raison du caractère hallucinatoire de ses récits. Son style syncopé révèle sa fascination pour le fragment, ce style brusque et déroutant va de pair avec le mélange des styles, genres et tons que nous retrouvons dans son œuvre.

Cette esthétique du fragment auquel recourt Pascal Quignard renforce l'aspect visuel de son écriture, ce qui est démontré par plusieurs scènes d'*ekphrasis*, ceci correspond à la description d'une œuvre d'art ; c'est-à-dire, une œuvre « réelle, rencontrée, ou simplement rêvée ... telle qu'elle apparaît dans une œuvre littéraire » (Hamon) comme l'indique Philippe Hamon dans *La description littéraire*. L'*ekphrasis* est donc une représentation, en langage, d'une représentation artistique et en ce sens, l'*ekphrasis* est une traduction. Irena Kristeva explique ce qu'elle désigne par la traduction quignardienne :

[Pascal Quignard] recourt également à une sorte de transposition du langage articulé en geste non verbal (le langage traduit en musique ou en peinture) et vice-versa (par l'*ekphrasis*) et à la recherche d'une expression verbale du non-verbal (des sentiments traduits par les mots ou le silence) ... La traduction quignardienne effectue donc un transfert horizontal (d'un art à un autre) et un transfert vertical (d'une époque à une autre). (89)

Cette technique facilite donc une écriture transdisciplinaire (entre médiums) et trans-séculaire (d'une époque à une autre).

À travers la figure rhétorique de l'*ekphrasis*, l'écrivain cherche à produire une forte impression sur le lecteur comme si l'œuvre décrite était devant ses yeux. Comme le dit Bertrand Rougé dans son article « Transporter, figurer, ou l'*enargeia/energeia* des œuvres: pour une énergétique de l'art » :

« Figure » de la persuasion rhétorique, au point qu'elle a pu devenir un exercice d'école, l'*ekphrasis*, description de peinture ou de sculpture destinée à susciter chez son lecteur ou son auditeur une représentation visuelle des scènes figurées, est devenue l'exemple même de l'efficacité illusionniste verbale, à l'image du passage de l'*Illiade* où Homère décrit la fabrication par Héphestos du bouclier d'Achille (Rougé).

L'*ekphrasis* n'a donc pas un usage seulement décoratif mais vise la persuasion rhétorique, ce qui suppose la présentation des preuves et le désir de convaincre. La description d'une œuvre peut présenter des défauts, ou lorsque le point de vue de l'auteur ne correspond pas aux attentes du lecteur, l'ambiance peut être facilement gâtée. Mais l'auteur qui, avec adresse, guide le regard de son lecteur peut faire en sorte que ce dernier entreperçoive quelque chose de tangible à travers la toile, une brève apparition qui capte le regard et le fascine. Quand cette technique est efficace, l'effet est incommensurable.

C'est ici que nous retrouvons le lien entre l'*ekphrasis* et une des caractéristiques intrinsèques de cette étude : la fascination. Il nous semble essentiel de proposer une définition du terme pour donner un premier cadre à notre travail. La question de la fascination implique une interrogation sur les pouvoirs et les dangers de l'image, sujet philosophique dès le temps d'Aristote et de Platon qui ont cherché à mettre le public en garde contre le pouvoir trompeur de l'image. Platon écrit, dans *La République*, que l'imitation ne devrait pas être permise « de peur [que les habitants de la cité] ne prennent, dans cette imitation, quelque chose de la réalité » (144). L'image s'impose au récepteur en utilisant ses propres perceptions, passions et souvenirs ; elle invite à la participation. La fascination de l'image fonctionne dans un double sens : l'image qu'on voit provoque des images intérieures ou imaginaires. La fascination est décrite par Pascal Quignard dans son roman *Le Sexe et l'Effroi* comme étant le moment où « celui qui voit ne peut



plus détacher son regard » (118). Dans *Georges de La Tour* l'auteur relie l'effet de la fascination avec l'image quand il écrit que « l'image devient un piège où le spectateur – comme le peintre sans doute – se prennent » (15). La fascination est liée au fait d'être figé sur place et saisi dans l'instant, arrêté par ce qui est tombé sous notre regard. Ce n'est plus une question de regard qui se pose, mais plutôt celle de l'impossibilité de ne pas regarder. La fascination en ce sens renverse la construction car ce qui est regardé s'empare du pouvoir de celui qui regarde.

La fascination va de pair avec l'expérience du sublime. Ce que désigne ce terme de « sublime » est décrit dans le *Traité du sublime* du pseudo-Longin, rhéteur du I<sup>er</sup> siècle après J.C., dans la traduction proposée par Boileau en 1674 :

Il ne persuade pas proprement, mais il ravit, il transporte, et produit en nous une certaine admiration mêlée d'étonnement et de surprise, qui est tout autre chose que de plaire seulement, ou de persuader. Nous pouvons dire à l'égard de la persuasion, que pour l'ordinaire elle n'a sur nous qu'autant de puissance que nous voulons. Il n'en est pas ainsi du Sublime. (341)

Le « sublime » du pseudo-Longin où « il est bien difficile, pour ne pas dire impossible, de résister, et qu'ensuite le souvenir nous endure, et ne s'efface qu'avec peine » (Boileau 349) emporte donc le lecteur ou le spectateur, il « frappe dans le discours, et ... fait qu'un ouvrage enlève, ravit, transporte » (Boileau 338). Le pseudo-Longin traite notamment des images rhétoriques, ce qui est particulièrement pertinent pour notre exploration des écrits de Pascal Quignard :

Ces Images que d'autres appellent Peintures, ou Fictions, sont aussi d'un grand artifice pour donner du poids, de la magnificence, et de la force au discours. Ce mot d'Image se

prend en general pour toute pensée propre à produire une expression, et qui fait une peinture à l'esprit de quelque manière que ce soit. Mais il se prend encore dans un sens plus particulier et plus resserré, pour ces discours que l'on fait, « lorsque par un enthousiasme et un mouvement extraordinaire de l'âme, il semble que nous voyons les choses dont nous parlons, et quand nous les mettons devant les yeux de ceux qui écoutent » ... Quel est donc l'effet des Images dans la Rhétorique ? C'est qu'outre plusieurs autres propriétés, elles ont cela qu'elles animent et échauffent le discours. Si bien qu'étant mêlées avec art dans les preuves, elles ne persuadent pas seulement, mais elles domtent pour ainsi dire, elle soumettent l'auditeur. (Boileau 363-366)

L'œuvre de Pascal Quignard est l'exemple parfait d'un auteur qui cherche à dépasser les contraintes du langage, spécifiquement du langage écrit, par l'image. Même si ce à quoi le pseudo-Longin fait référence ici fait partie de la rhétorique du discours, cela s'applique de même à la poésie et à la prose. Au fond, l'*Image* dans le discours ou dans l'écriture effectue une transition entre divers médiums.

Si une analyse des rapports entre l'image et la littérature dans l'œuvre de Pascal Quignard a déjà été effectuée, c'est la perspective dans laquelle nous avons travaillé qui constitue la grande originalité de ce travail. En effet, l'étude de Bernard Vouilloux *La Nuit et le Silence des images : Penser l'image avec Pascal Quignard*, offre principalement une perspective anthropologique et psychanalytique que nous n'aborderons pas. Il consacre par exemple tout un chapitre à la peinture préhistorique et met en évidence les différentes interprétations de cette représentation qui se sont étoffées au fil des siècles. Nous souhaitons, pour notre part, étudier l'œuvre de Quignard à partir des travaux philosophiques et rhétoriques. Notre travail s'appuiera sur

différents ouvrages critiques dont ceux de Louis Marin, *Détruire la peinture et Représentation*, qui portent sur le sublime dans la peinture française.

Parmi les études fondamentales et qui ont servi de cadre à ce travail, figure un livre d'entretiens effectué par Chantal Lapeyre-Desmaison, *Pascal Quignard le solitaire*, qui offre une perspective globale et qui non seulement fournit des informations biographiques mais valorise également des aspects critiques et poétiques de l'œuvre. Parmi les recherches pionnières sur l'œuvre quignardienne, *La fascination du fragmentaire* d'Irena Kristeva présente une analyse détaillée et complète sur le style de l'auteur et sur les thèmes abordés dans l'œuvre. Beaucoup d'auteurs critiques ont nourri notre réflexion, notamment celles de Mireille Calle-Gruber, Gilles Declercq, Sylvie Loignon, Midori Ogawa et Cristina Alvares.

Examinons maintenant les thématiques et les œuvres abordées dans chacun de nos quatre chapitres. Notre première partie traite des mythes de Narcisse et de Méduse et examine la fascination à laquelle ils sont liés. Dans son roman *Le Sexe et l'Effroi* l'auteur étudie l'art de l'Antiquité et la sexualité de cette époque en explorant la représentation de l'effroi et de l'éros. Dans un entretien réalisé pour Gallimard à l'occasion de la parution de ce roman, à la fois livre d'art (car de magnifiques reproductions figurent dans la première édition) et exploration de la culture romaine antique, l'auteur envisage la fascination par rapport à l'étymologie :

En reprenant les textes, je me suis aperçu que le mot phallus n'est jamais employé en latin. Les Romains appelaient fascinus ce que les Grecs nommaient phallos. Du sexe masculin dressé, c'est-à-dire du fascinus, dérive le mot de fascination, c'est-à-dire la pétrification qui s'empare des animaux et des hommes devant une angoisse insoutenable ... De là découle

également le mot fascisme, qui traduit cette esthétique de l'effroi et de la fascination.

(Quignard, Gallimard, 2004)

Cette esthétique de l'effroi et de la fascination est également visible dans les fresques romaines de l'époque qui « sont [toutes] des peintures de l'instant qui précède la mort » (Quignard, Gallimard, 2004). En suivant les réflexions de Pascal Quignard dans cette œuvre, trois toiles qui ont pour sujet Narcisse vont nous permettre d'étudier les aspects fascinants de l'image. La première est une fresque de Pompéi évoquant le thème du regard mortel qui apparaît clairement dans la peinture romaine et les mythes : il faut éviter le regard direct car, « [si Narcisse] se penche, dès l'instant où son propre regard le fascine, il sera englouti » (Quignard, *Le Sexe et L'Effroi* 274). Deux autres toiles du 17<sup>e</sup> siècle représentent Narcisse : celles de Nicolas Poussin et du Caravage, mais leur style est diamétralement opposé. Le Narcisse du Caravage rompt avec la tradition des peintures romaines et nous voyons le personnage se confronter à son regard : il est penché vers son reflet, en communion avec lui-même, sidéré par le reflet de ses yeux dans l'eau. Dans le tableau d'*Écho et Narcisse* de Nicolas Poussin, le peintre montre non seulement le personnage de Narcisse mais également celui d'Echo et de Cupidon. L'état dans lequel est représenté le héros mythique est mystérieux, il est soit allongé soit mort au bord de l'eau, et les fleurs du même nom poussent autour de sa tête. Plusieurs personnages présents à l'arrière-plan permettent une reconstitution du mythe plus vaste que celle qu'en propose le Caravage. La perspective sera quelque peu élargie avec l'étude de la toile de Dali, *La métamorphose de Narcisse* afin d'illustrer le motif de la métamorphose. Sylvie Loignon commente à ce sujet en disant que [le] motif de la métamorphose puise autant dans le poème d'Ovide ... que dans l'art baroque et son goût pour l'anamorphose et la peinture de vanité » (2). Ce motif relie donc les deux époques clés de l'œuvre quignardienne, l'Antiquité et le 17<sup>e</sup> siècle ; la peinture classique et

l'art baroque. Dans ce chapitre, la représentation esthétique et le sublime seront également interrogés à partir des ouvrages de Louis Marin qui comparent les œuvres de Poussin et du Caravage.

Notre seconde partie sera consacrée à l'exégèse et au traitement particulier de l'*ekphrasis* dans les romans *Tous les Matins du Monde* et *Georges de La Tour*. Le premier roman (ré)construit la vie du musicien Monsieur de Sainte Colombe après la mort de sa femme et utilise, comme toile de fond, les peintures de nature morte de Lubin Baugin. Sainte Colombe prend le musicien Marin Marais comme élève et au cours des leçons de musique l'influence des arts (la musique et la peinture) influence de plus en plus leur vie. L'adaptation cinématographique de ce roman, réalisée la même année par Alain Corneau, a mis l'accent sur la musique baroque de l'époque et la récréation méticuleuse des tableaux de Baugin qui figurent dans l'intrigue. La même année, Pascal Quignard a également publié un ouvrage sur Georges de La Tour. Il y raconte la vie du peintre de manière fragmentée à travers la description de ses œuvres. Nous retrouvons dans ces deux ouvrages la représentation fascinante des vanités et des natures mortes où la séparation entre la vie et la mort est mise en valeur par l'*ekphrasis*. La peinture ouvre une porte sur l'autre monde, ce que l'on voit très clairement dans *Tous les Matins du Monde* car chacune des scènes d'*ekphrasis* est liée à l'apparition de l'ombre de la femme de Monsieur de Sainte Colombe. Cette communication spirituelle se révèle aussi dans *Georges de La Tour* grâce aux rapports créés entre ses toiles et la cérémonie chrétienne, l'office des ténèbres, ainsi que les prières ferventes et le *raptus* du saint. Dans ces œuvres également, le rapport au sublime est fortement valorisé à travers le style qui dépeint la fixité des personnages, épris de passion paroxystique. Nous analyserons au cours de ce chapitre plusieurs toiles qui sont décrites

et nous montrerons dans quelle esthétique elles s'inscrivent. Tout comme la question du regard sera valorisée dans notre première partie, celle du silence primera ici.

Notre troisième partie traitera de *La Frontière*, récit dont le titre renvoie au Palais Fronteira au Portugal. Ici, les azulejos<sup>1</sup> bleus qui ornent le palais servent de point de départ à la fiction et en utilisant ces images, Pascal Quignard raconte une histoire de séduction, de fascination et de trahison qui se termine par une interdiction du roi : « Je ne veux pas entendre un mot de votre bouche concernant une histoire qui nous a donné tant de peine » (83). Puisque tout recours au langage est interdit, en silence, le marquis met cette histoire en images. La construction de ce récit – de l'image au texte – nous montre le regard de Pascal Quignard sur ces images et son interprétation. L'inscription des images dans ce récit est donc le résultat de multiples jeux de regard. L'interprétation des images par l'écrivain, ainsi que la compréhension de l'histoire des faïences par ceux qui visitent le palais met en valeur le caractère trompeur de l'image. Nous retrouvons dans cette partie les entrelacs du regard et du silence. Une grande tension ressort dans *La Frontière*, titre qui évoque la séparation entre la vie et la mort, l'humain et l'animal, l'art classique et l'art baroque, la réalité et le rêve – ou, plus simplement, la représentation par excellence de la conception quignardienne de la métaphore. Pour Irena Kristeva, cette figure « implique son élargissement jusqu'à la *métamorphose* » (97), le transport « vers l'avenir et le retour à l'origine » (128).

Enfin, notre dernière partie traitera du roman *Terrasse à Rome* dans lequel l'auteur décrit en partant de la biographie de la vie d'un graveur du 17<sup>e</sup> siècle, une histoire ponctuée par la description de ses gravures – mais attention, le graveur Meaume est un personnage fictif et les

---

<sup>1</sup> « Azulejo » est le mot espagnol et portugais pour un carreau ou un ensemble de carreaux de faïence ornés.

œuvres décrites ici n'existent pas réellement. Dans l'ensemble, les images décrites au sein des œuvres de Pascal Quignard existent réellement et le lecteur peut y faire référence, mais comme on le démontrera dans notre partie finale, si les gravures dépeintes par l'auteur n'existent que dans l'univers fictif la non-existence d'une image n'empêche pas son inscription ni notre capacité de la « voir ». Cette démarche unique nous laisse face à un dilemme intéressant : qu'est-ce qui rend une image fascinante si on ne la voit pas avec nos yeux et quel effet est-ce que les scènes d'ekphrasis produisent sur le cheminement du roman ainsi que sur l'expérience du lecteur ? Il est à noter qu'il est ici question de gravures et non pas de peintures, et notre interrogation se focalisera en particulier sur l'absence de couleur. Les images décrites au cours du roman prennent le pas sur la chronologie et font que ce récit est un récit de rêves. Le style onirique de *Terrasse à Rome* provient de la réflexion de Pascal Quignard sur le roman que « le roman n'est pas dans le langage » (Quignard, *Rhétorique spéculative* 150).

## CHAPITRE 1 : NARCISSE MÉDUSÉ ET LA GORGONE « RAPTANTE »

*Les Métamorphoses* d'Ovide comprend des mythes divers présentés sous la forme d'un long poème épique divisé en quinze livres. Nous trouvons dans ce recueil deux grandes figures mythiques, celle de Narcisse et celle de Méduse, qui peuvent être évoquées en termes de fasciné et de fascinant, et qui correspondent donc aux versants actif et passif de la fascination. Dans *Le Sexe et l'Effroi*, roman qui traite de la peinture romaine, Pascal Quignard consacre un chapitre à chacun de ces mythes qu'il réinterroge en montrant les différentes interprétations au fil des siècles. Il met également en évidence, en s'appuyant sur de nombreuses toiles, les dangers du regard, défini comme une force de foudroiement.

Le mythe de Narcisse a inspiré un nombre infini de contes, de poèmes et d'œuvres d'art. Il y a plusieurs versions de la légende de Narcisse, mais selon Pascal Quignard le mythe est simple : « Un chasseur est médusé par un regard, dont il ignore qu'il est le sien, qu'il perçoit à la surface d'un ruisseau dans la forêt. Il tombe dans ce reflet qui le fascine, tué par le regard frontal » (Quignard, *Le Sexe et L'Effroi* 274). Narcisse est en effet immobile, comme le dit Ovide « semblable à une statue taillée dans le marbre de Paros » (83) fasciné par son propre reflet, ce qui précipite sa mort et engendre sa métamorphose en fleur. Pascal Quignard emploie le verbe « médusé », dérivé du nom de Méduse, la fameuse Gorgone à tête de serpents, ce qui permet de faire un lien avec le second mythe, celui de Méduse, décrite comme celle qui fascine, qui pétrifie d'un seul regard.

Dans son roman *Le Sexe et l'Effroi*, Pascal Quignard analyse particulièrement les croisements entre effroi et éros. En étudiant les aspects fascinants de l'image et les rapports entre



la peinture et la littérature mythique nous mettrons en évidence l'importance du *kairos*, du moment crucial dans la peinture, et celle du thème de la métamorphose dans les travaux de Pascal Quignard.

### *Le mythe de Méduse*

La fascination présente dans ce mythe est double – fascination du regard qui pétrifie et fascination du reflet, qui est aussi fatale que le regard direct. Tout comme la fascination par laquelle opère Méduse est double, la fascination subie par celui qui est fasciné est double – il est autant saisi par ce qu'il voit sous ses yeux que captivé par les images imaginaires suscitées par cette vision. Ce processus est analogue à celui effectué par les figures de rhétorique telle que l'*ekphrasis* qui cherche à mettre sous les yeux l'objet décrit, c'est-à-dire à susciter chez le lecteur une image mentale. L'image de la peur est décrite dans le moindre détail, et ce qui fait peur est ajouté. Celui qui entend reçoit la description, imagine l'image et y ajoute encore ce qui lui fait peur. En transposant l'image, celle-ci est amplifiée. De même l'image qui fascine fonctionne comme une *métaphore* (transport) dans la mesure où elle ne donne pas à voir directement, mais est appréhendée par les images intérieures qu'elle suscite. Les *images* dans la rhétorique, comme nous l'avons vu chez le pseudo-Longin « domtent pour ainsi dire, elles soumettent l'auditeur » (Boileau 366). Cet effet est souvent décrit comme un ensorcellement du récepteur et il est à noter que cette fascination peut-être provoquée aussi bien par l'image hideuse que par le beau médusant.

Ce mythe, analysé en particulier dans *Le Sexe et l'Effroi*, apparaît de même dans plusieurs œuvres de Pascal Quignard. Avant d'être tuée par Persée, la Gorgone pétrifie le

spectateur de deux façons : elle représente tout d'abord la mort par son apparence et par notre réflexion dans ses yeux. De cette façon, Méduse est un *memento mori*<sup>2</sup> par excellence. L'horreur que sa figure provoque pour l'homme est liée à son anatomie humaine : elle nous reflète, mais la réflexion est défigurée. De plus, Méduse est une représentation du féminin sidérant ; elle nous place en face de nos origines autant qu'elle nous oblige à nous confronter à notre mort. Pascal Quignard écrit dans son « Petit Traité sur Méduse » qui se trouve dans l'ouvrage *Le nom sur le bout de la langue* : « Les Gorgones sont toujours représentées de face, comme le sexe féminin. Ce sont les sidérants » (96). Le sexe est impliqué dans la fascination, comme le montre Quignard tout au long de son œuvre : si le *fascinus* désigne le sexe masculin, et Méduse le sexe féminin<sup>3</sup> qui fascine, l'acte même de notre conception résulte d'une fascination :

L'homme qui a vu la scène primitive (qui a été la femme et l'homme, qui a été le sexe de l'homme dans la sexe de la femme), Tirésias, est aveugle ... Le *Lévitique* (XVIII, 8) présente l'argument de la façon la plus claire parce que la plus condensée : 'Tu ne découvriras pas la nudité de la femme de ton père (*turpitudinem uxoris patris tui*) parce que c'est la nudité de ton père (*turpido patris tui*).' Celui qui voit la gorgone Méduse tirant la langue dans la bouche fendue du *rictus terribilis*, celui qui voit le sexe féminin (le trou de la turpitude) en face, celui qui voit le 'Médusant', est plongé aussitôt dans la pétrification (dans l'érection) qui est la première forme de la statuaire. (Quignard, *Le Sexe et L'Effroi* 115)

---

<sup>2</sup> « Memento mori » signifie en latin « souviens-toi que tu es mortel » et comme terme elle désigne un genre artistique qui a un but moralisateur et qui souligne la futilité des choses humaines.

<sup>3</sup> Sigmund Freud s'interroge sur la sexualité féminine dans un article intitulé « La Tête de Méduse » (1922) et y propose une interprétation psychanalytique de ce mythe où la terreur qu'elle inspire chez celui qui la voit représente la peur de la castration.

Nous sommes figés devant notre conception, devant notre mortalité. Même à sa mort, Méduse n'est pas dépourvue de pouvoir : « Morte, non seulement ma face conservera son pouvoir mais tu l'auras renforcé en me tuant. Ma face étant la mort pour ceux qui la voient, tu vas ajouter ma propre mort à mon visage » (Quignard, *Le nom sur le bout de la langue* 92). Comme l'écrit Pascal Quignard : « Le masque de Gorgô, c'est le masque de la fascination elle-même ; c'est le masque qui pétrifie la proie devant le prédateur ; c'est le masque qui entraîne le guerrier dans la mort. C'est le masque (*phersu, persona*) qui fait une pierre (une tombe) de l'homme vivant » (Quignard, *Le Sexe et L'Effroi* 118).

Lorsqu'il traite de ce mythe Pascal Quignard a évidemment en tête la *Tête de Méduse* (1595), toile du Caravage effectuée sur un bouclier en bois. Il écrit dans *Le Sexe et l'Effroi* : « Caravage disait dans les premières années du XVII<sup>e</sup> siècle : 'Tout tableau est une tête de Méduse. On peut vaincre la terreur par l'image de la terreur. Tout peintre est Persée.' Et le Caravage peignit Méduse » (118). Louis Marin reprend cette même idée quand il écrit : « La ruse de Persée qui est la ruse même de la peinture, de la représentation, consiste simplement de reproduire, à répéter la Méduse-regard, à la redoubler : c'est la ruse de la mort même » (Marin, *De la représentation* 279). La surface du bouclier est convexe, la tête décapitée de Méduse saigne. Sa bouche est ouverte comme si elle poussait un cri silencieux, ses deux yeux exorbités regardent en bas et à droite dans une expression d'horreur. Son visage ne fait pas face à celui qui observe la toile, mais est légèrement de biais. Ses cheveux sont des serpents selon une description qui remonte à l'Antiquité, mais son visage est androgyne et décidément plus humain que celui qui est décrit chez Pascal Quignard. L'auteur nous offre la description suivante de Méduse dans son roman :

Quel visage présentait Méduse ? Elle avait deux yeux écarquillés et fixes, un large et rond faciès de lion, une crinière sauvage ou encore des cheveux hérissés sous la forme de mille serpents, deux oreilles de bœuf, une gueule ouverte dans un perpétuel rictus qui fendait toute la largeur de son visage et qui découvrait des crocs de solitaire. Sa langue faisait violemment saillie au-dehors, au-dessus d'un menton barbu qui entourait de ses poils sa grande bouche ouverte dentée. (Quignard, *Le Sexe et L'Effroi* 109)

Louis Marin écrit dans *Détruire la peinture* que ce qui est représenté dans le tableau du Caravage est « le moment de la stupéfaction » qu'il dépeint de la façon suivante :

L'instant représenté est celui de cette singulière métamorphose, l'instant où la violence de la Gorgone s'immobilise dans son *expression* même, en *s'imprimant* sur elle-même ... Le Caravage saisit cet instant de la pétrification, si l'on peut dire, un peu avant que la pétrification ne se produise. Le moment le plus fugitif, l'infinitésimal du temps, de durée est cependant, dans son évanescence même, l'instant le plus durable, le plus permanent. *L'instant sculptural*. (173)

La « statufication » de Méduse est le moment de sa sidération, c'est-à-dire l'« anéantissement subit des forces vitales, [qui] se traduisent par un arrêt de la respiration et un état de mort apparente ». Dans cet état de quasi mort nous sommes pétrifiés dans le temps, juste devant l'à-pic, sur le précipice du moment où « ça arrive », l'instant du *kairos* où est visible « l'action de la pulsion de mort latente qui s'apprête à exploser dans un deuxième moment encore invisible, mais déjà annoncé » (Kristeva 230). Autrement dit, *La Tête de Méduse* évoque « le moment même du saut, du coup ou plutôt, il représente, par le biais et sous le couvert de l'histoire de la Gorgone, l'écart même du saut : en ce que l'après-coup enveloppant et intégrant l'avant-coup, le tableau se

désigne lui-même comme l'effet du coup dans la contemplation » (Marin, Détruire la peinture 177).

### *Le mythe de Narcisse*

Dans *Le Sexe et l'Effroi* Pascal Quignard illustre l'instant précédent la mort en rappelant l'histoire du peintre Parrhasios, qui a torturé un vieux prisonnier de guerre jusqu'au moment de sa mort pour capturer un regard d'effroi et l'inscrire sur sa toile :

Le vieillard fut pris de faiblesse. Il pleura.

Parrhasios lui cria :

- *Nondum dignum irato. Jove genuisti.* (Tes gémissements ne sont pas encore ceux d'un homme poursuivi par le courroux de Jupiter).

Le vieillard commença à mourir. D'une voix faible, le vieil homme d'Olynthe, dit au peintre d'Athènes :

- *Parrhasi, morior* (Parrhasios, je meurs).

- *Sic tene* (Reste comme cela).

Toute peinture est cet instant. (49)

Cet instant est celui de l'*augmentum*. La peinture ancienne et le mythe sont inextricables, les fresques sont « des condensés tragiques de livres » (Quignard, *Le Sexe et L'Effroi* 157). Alors que l'auteur peut se servir de la progression du temps, comme l'exige le temps de l'écriture et de la lecture, dans la peinture le mythe se condense et nous montre un moment particulier car, dans l'espace visuel, la communication est instantanée. Pascal Quignard fait une comparaison entre la peinture et les trois éléments de la tragédie proposés par Aristote dans *La Poétique* : le *muthos* ou

le récit, l'*éthos* ou le caractère, et le *télos* ou la fin. Dans la peinture c'est « le *muthos* que raconte la fresque et l'*éthos* du personnage central au moment du *télos* ou juste avant le *télos*. La meilleure éthique est soit la conséquence de l'acte ... soit l'instant qui précède » (Quignard, Le Sexe et L'Effroi 58). Irena Kristeva affirme que l'auteur « condense son élément éthique dans l'*augmentum* (l'instant crucial ou éthique) de l'histoire racontée, le plus souvent le mythe. L'*augmentum* indique le paroxysme de la souffrance, de la passion originaire, de la passivité sacrificielle » (21). Dans la peinture, ce terme évoque donc la fascination (la sidération) et ce qui en résulte est l'expérience du sublime (le *rapt* quignardien) qui ravit.

Ce moment est privilégié dans le chapitre consacré à l'étude de Narcisse, personnage évoqué bien plus longuement que celui de Méduse. L'auteur se livre en premier lieu à un exercice herméneutique centré autour d'une fresque romaine qui représente Narcisse, peinte quelque temps avant la destruction de Pompéi par Vésuvien en 79 après J.-C. La fresque montre Narcisse nu, les yeux fixés en dehors du cadre et Pascal Quignard se demande : « Pourquoi Narcisse sur les fresques romaines n'est-il jamais penché sur son reflet ? » (Quignard, Le Sexe et L'Effroi 274) ; il propose, en réponse : « C'est l'*augmentum*. C'est l'instant qui précède la mort car. S'il se penche, dès l'instant où son propre regard le fascine, il sera englouti ... Les Anciens sont précis : ce n'est pas l'amour qu'il a de sa copie, qui le tue. C'est le regard » (274). Comme l'avait écrit Ovide, « il meurt, victime de ses propres yeux » (83). Le regard mortel est très fréquent dans *Les Métamorphoses* d'Ovide et c'est cet aspect qu'évite la peinture romaine. Sur la fresque de Pompéi « l'image réverbérée est un détail au bas de la fresque, parfois rongée dans la marge de la fresque » (Quignard, Le Sexe et L'Effroi 288). Le reflet du visage n'occupe donc qu'un petit coin en bas de la peinture « que nous-mêmes voyons à peine et qui est peinte délibérément à la hâte » (Quignard, Le Sexe et L'Effroi 280). Louis Marin souligne cette

observation sur « [ces] ‘doubles’ que l’œil rencontre parfois rôdant sur les bords de la représentation ... qui l’aveuglent au point de vouloir les toucher ; la chose même advient dans la représentation, elle se pousse dans l’image pour franchir les limites de l’imaginaire et du réel : magie sans innocence » (Marin, De la représentation 254) Le danger est clair. Il faut éviter le regard direct.

La fascination du beau médusant qui apparaît dans le mythe de Narcisse et la pétrification causée par le regard d’effroi dans celui de Méduse sont donc analogues. Pour les Grecs le beau dans les arts était synonyme du vrai et la peinture représente ce qui est visible. Pour les Romains le beau, c’était la statuaire, la sculpture, qui signifiait l’idéal « parce que cet art concilie la pétrification des humains et l’impassibilité des dieux » (Quignard, Le Sexe et L’Effroi 182). Pascal Quignard cite un dialogue entre Socrate et Parrhasios sur l’essence de la peinture : « D’abord la peinture représente ce qu’on voit. Ensuite la peinture représente la beauté. Enfin la peinture représente *to tès psychès èthos* (l’*èthos* de la *psychè*, l’expression morale de l’âme, la disposition psychique à l’instant crucial) » (Quignard, Le Sexe et L’Effroi 53). Comment représenter l’invisible expression morale de l’âme dans la peinture qui est visible ? Socrate et Parrhasios concluent que c’est à travers les yeux qu’il faut imiter cette expression. La pétrification transforme non seulement le corps en statue, mais aussi le visage humain en masque qui « a comme résultat la condensation de l’affect total dans le regard » (Kristeva 182). Selon Pascal Quignard la fascination signifie que « celui qui voit ne peut plus détacher son regard. Dans le face à face frontal, dans le monde humain aussi bien que dans le monde animal, la mort pétrifie » (Quignard, Le Sexe et L’Effroi 118). Elle naît donc de ce qui est invisible dans le visible, l’irreprésentable et l’innommable et tout comme le regard de la Gorgone « raptante », ce qui en résulte est la sidération, la quasi mort, la métamorphose en statue.

Dans le mythe de Narcisse la sidération est liée au fait que le personnage a effectué l'impossible regard vers le passé, sur la scène première et invisible. Ovide écrit que Narcisse est le fils d'un dieu, le fleuve Céphise, et d'une nymphe, la rivière Liriopé. Narcisse voit son reflet dans l'eau de ses origines, puisqu'il est né d'une eau tourbillonnante résultant du viol de la rivière par le fleuve. Autrement dit, selon la lecture du mythe qu'effectue Pascal Quignard, le regard, pour Narcisse, était mortel puisqu'il a déclenché son auto-connaissance. Sa mère, Liriopé, a interrogé le divin Tirésias pour connaître le destin de son fils, voulant savoir s'il aurait une longue vie et Tirésias répond : « S'il ne se connaît pas » (Quignard, *Le Sexe et L'Effroi* 80). Pascal Quignard répète l'avertissement de Tirésias : « 'Nul ne détient son propre secret.' Telle est l'erreur de Narcisse dans le texte d'Ovide. Il ne faut pas se connaître » (Quignard, *Le Sexe et L'Effroi* 339). Ceci nous rappelle l'homme et la femme de la Genèse, Adam et Eve qui, dans leur quête de la connaissance, se sont aperçus : « Alors leurs yeux à tous deux s'ouvrirent et ils connurent qu'ils étaient nus » (Genèse 3:7). Regarder de face nos origines « [c'est] dire le pouvoir mortifère à l'origine de l'image. Orphée, Psyché, Œdipe, Tirésias, Ovide sont victimes de la fascination meurtrière du regard ... La Gorgone meurt 'victime de son reflet dans le miroir'<sup>4</sup>. Il en est de même pour Narcisse quand il cherche à se connaître » (Cousin de Ravel 54). C'est cette auto-connaissance qui le livre à l'autodestruction.

Le mythe de Narcisse est centré sur ce que Pascal Quignard a nommé l'autoscopie, qui est une hallucination visuelle de son propre corps. Il ne s'est pas aperçu sous sa propre forme, mais a cru que c'était celle d'un autre. Dans la société romaine l'eau agissait comme un miroir où « le fidèle ne voyait pas son visage mais contemplait un dieu ou un mort dans le monde des enfers » (Quignard, *Le Sexe et L'Effroi* 280). Narcisse et son image sont seulement séparés par

---

<sup>4</sup> Quignard, *Le Sexe et L'Effroi* 259.



un peu d'eau, mais cette eau représente la vaste étendue entre le monde réel et le monde imaginaire que seulement l'image peut faire franchir. La confrontation entre le regard du reflet et celui de Narcisse « cherche à aller au-delà de la connaissance de soi ou du passé, à franchir une limite, à violer un interdit ... Or, on sait bien qu'on n'a pas d'accès à sa propre origine, qu'on ne peut pas percer l'énigme de sa propre conception » (Kristeva 230).

Cette interprétation du mythe de Narcisse ouvre la voie à des approches différentes de la peinture, comme le souligne Louis Marin dans « Mimésis et description », chapitre qui se trouve dans *De la représentation* :

L'art de peindre répéterait à son tour cette artificialité de la Nature, mais en surmontant sa déficience propre qui est de l'ordre du temps. Les images qui flottent à la surface calme des ondes sont parfaites, mais éphémères : leur représentation se mesure au moment de la présence fugace des êtres animés à leur bords. Il faudra Narcisse pour rester immobile, fasciné par son image au point d'en mourir (Marin, *De la représentation* 252).

Avant sa mort Narcisse est sidéré par ses yeux sur la surface miroitante de l'eau et il se lamente : « Et, dit Narcisse, pour ajouter à ma douleur, ni l'immensité de la mer ne nous sépare, ni une longue route, ni des murailles aux portes closes : une mince couche d'eau est tout ce qui empêche notre union » (Ovide 83). Cette mince couche d'eau est le lieu du reflet, le créateur des ombres, le porteur de la fascination.

Rien de surprenant que ce soit le *Narcisse* (1597) du Caravage dont Pascal Quignard traite en premier, car cette toile rompt avec la tradition des peintures romaines et on voit Narcisse se confronter à son regard. Dans le tableau du Caravage, Narcisse est non seulement penché mais en continuité avec son reflet. Ils sont liés, son corps est courbé et ses mains se touchent formant

un cercle clos. Il est complètement en communion avec lui-même, sidéré par ses yeux dans l'eau. Réparti en deux zones, l'axe horizontal sépare Narcisse de son reflet qui occupe la moitié de la toile, saisissant le moment précis du mythe où Narcisse se penche et voit ce qu'il « prend pour un corps ce qui n'est qu'une ombre » (Ovide 83). Narcisse ne s'apercevra que quand il sera trop tard, de la source de ce trompe-l'œil. Pour Pascal Quignard, le tableau de *Narcisse* du Caravage représente l'éthique romaine qui saisit si bien les aspects fascinants de l'image :

Dans les Narcisse romains, l'image réverbérée est un détail ... Dans les Narcisse renaissants le reflet spéculaire est une peinture qui requiert tout le soin du peintre et qui investit le centre de la toile. Les simulacres dans les œuvres sont toujours plus fascinants que les modèles dont ils s'inspirent parce que les œuvres sont moins suspects de vie et de métamorphose. L'ankylose rigide de la beauté s'est approché d'elles : la mort les a gagnées (Quignard, *Le Sexe et L'Effroi* 289).

La réflexion de Narcisse à ce moment, saisie par le Caravage, n'est pas seulement un reflet ou une image, mais un corps réel investi de détail et qui attire le regard. Le tableau *Écho et Narcisse* (1628) de Poussin est intéressant à étudier en contre-point car il ne montre pas la réflexion du personnage et nous voyons à peine la surface de l'eau.

### *Détruire la peinture*

Louis Marin qui traite des représentations les plus connues de ce mythe, celles de Poussin et du Caravage, écrit : « À énoncer le nom de 'Narcisse', évoquerai-je son corps étendu à la frontière de la terre et de l'eau, ou son image mourante à sa surface, ou les ombres peintes de l'un et de l'autre sur la toile d'un Poussin ou d'un Caravage, ou la fleur qui perpétue son

souvenir dans la Nature » (Marin, De la représentation 252). Les peintres Nicolas Poussin et Michelangelo Merisi da Caravaggio ont tous les deux conçu la peinture comme un mode de représentation, mais leurs méthodes étaient diamétralement opposées. Le titre d'une œuvre de Louis Marin, *Détruire la peinture*, s'inspire d'une citation de Poussin : « M. Poussin ne pouvait rien souffrir du Caravage et disait qu'il était venu au monde pour *détruire la peinture* » (Marin, *Détruire la peinture* 11). Louis Marin dit au sujet de l'opposition de ces deux peintres : « Destruction fatale, fatale opposition. Ainsi va le destin : l'un cherche, l'autre se laisse emporter. Noblesse ou vérité, le sujet ou le naturel. Et surtout, l'un, la Théorie, la contemplation ; l'autre, le regard, la vue, l'œil » (Marin, *Détruire la peinture* 11). Le Caravage est celui qui se laissait « emporter à la vérité du naturel, tel qu'il le voyait », qui valorisait l'œil et le regard.

Le Caravage est connu pour l'intensité de ses portraits et pour la violence avec laquelle ses sujets se confrontent l'un l'autre. Il était souvent critiqué pour son approche réaliste des figures saintes dans ses tableaux car il peignait toute la saleté et l'esprit noir de ces figures, intensifiées par le contraste extrême de l'obscurité et de la lumière. Dans le tableau de *Narcisse* du Caravage, le personnage est peint dans des couleurs sombres. La figure de Narcisse est illuminée par un rai de lumière directe créant un contraste intense de noir et de blanc qui divise le tableau en zone claire et en zone obscure, une technique appelée *chiaroscuro* (clair-obscur) pour laquelle le Caravage est particulièrement connu :

La particularité de l'école Caravage est l'emploi d'une source lumineuse constante éclairant par en haut et sans réflexions ; comme cela pourrait se produire dans une pièce qui n'aurait qu'une seule fenêtre et dont les murs seraient peints en noir ... Tous ces

procédés ne semblent pas convenir à la composition d'une histoire et à l'expression des émotions<sup>5</sup> (cité dans Marin, *Détruire la peinture* 189).

Sa façon de peindre avec un tel contraste évoque ainsi la vitesse d'un appareil photo et donne l'impression d'avoir figé ces sujets au moment où la lumière frappe l'œil. Marin dit à ce sujet qu'avec « le Caravage, destruction de la peinture signifie mort de la peinture d'histoire, dans une pièce obscure que traverse un éclat de lumière qui saisit, immobilise, stupéfie les figures dans un temps instantané, qui neutralise la durée de la représentation de peinture » (Marin, *De la représentation* 277).

Le Caravage emploie cette même méthode dans *La Tête de Méduse*, d'où viennent les critiques faites par rapport à sa façon de peindre, selon lesquelles il « ne sait pas raconter l'histoire ... l'expression des passions est réduite de la même façon à l'intensité d'une impression, à l'intensité et l'instantanéité d'une impression : « l'effet-Méduse » (Marin, *Détruire la peinture* 202). D'où bien entendu le choix de Pascal Quignard et Louis Marin écrit à ce propos :

Le fond noir du tableau est beaucoup plus qu'un 'fond' d'espace scénique. Le fond est à la limite la surface même du tableau. Par suite la projection du faisceau lumineux dans le plan du tableau ne laisse à la disposition des figures que l'extrême bord de la surface, la première ligne du tableau ... Dès lors la conséquence en est l'impossibilité de montrer *une action diversifiée et une* dans sa puissance diachronique ... Il n'y a qu'un instant représenté dans la représentation. Mais *cet instant est un instantané*. L'action, autrement dit, est immobilisée, statufiée, *stupéfiée* : effet-Méduse. Deuxième conséquence : le coup

---

<sup>5</sup> Mancini 108-109.

de lumière est le coup d'œil où le regard s'immobilise, se stupéfie ... il ne peut s'agir de transmettre un message, d'exprimer une histoire dans son récit : il s'agit d'imprimer par contact un effet émotionnel dans l'instant-instantané de sa violence (Marin, *Détruire la peinture* 204-206).

C'est ce même effet-Méduse dans le tableau de *Narcisse* qui représente si parfaitement l'effet de la fascination de Narcisse par le reflet de ses yeux dans l'eau et de la peinture même.

Pascal Quignard ne mentionne pas le tableau de Poussin dans son traité sur Narcisse. Le « classicisme humaniste et plein d'embarras de Poussin » n'est mentionné dans l'œuvre quignardienne qu'en opposition aux peintres comme le Caravage et Georges de La Tour qui savaient peindre les images où « [la] vie frissonne de lumière sur fond de mort » (Quignard, *Le Sexe et L'Effroi* 245). Pascal Quignard inclut dans son roman les mots de Pline le Neveu qui raconte la mort de son oncle, Pline l'Ancien, à l'éruption de Vésuvien. Pline le Neveu termine son récit en disant : « À vous de faire des extraits à votre choix. Une lettre n'est pas une histoire ». Mais l'auteur déclare que « [ce] n'est peut-être pas une histoire. Mais c'est encore une peinture. C'est l'instant de mort » (Quignard, *Le Sexe et L'Effroi* 300). Tout comme la peinture qui figure l'*augmentum*, tout comme le plongeon de Paestum, la meilleure éthique c'est « l'instant de mort, l'instant tragique de la métamorphose ... c'est l'instant pris sur le vif. Ce qui fait le plus vivant du vif pris sur le vif, c'est l'instant qui précède la mort » (Quignard, *Le Sexe et L'Effroi* 301). En parlant de la représentation de l'*augmentum* dans les toiles qui dépeignent le mythe de Médée, Pascal Quignard maintient :

Il ne faudrait pas parler d'esthétique ancienne. C'est éthique qu'il faudrait dire. Qu'on compare une Médée ancienne et une Médée moderne. Rien de dramatique n'est

représenté dans le mûrissement concentré que décrivent les fresques : elles montrent un instant qui résume une tragédie et ne dévoilent en aucun cas sa fin ... À Paris, ce sont des gestes. À Rome, ce sont des regards ... À Paris, l'acte. À Rome, l'instant qui précède. Non seulement l'instant qui précède mais l'ensemble du texte d'Euripide concentré en un instant qui se retient et qui n'indique pas ce qu'il va être. À Paris, un cri d'opéra. À Rome, le silence *obstupefactus* (Quignard, Le Sexe et L'Effroi 196-198).

De même les tableaux du Caravage nous montrent l'image fascinante précisément à cause de cette « mort de la peinture d'histoire ».

Alors que la violence clair-obscur du Caravage immobilise les sujets, la lumière répandue dans les tableaux de Poussin se prête au récit. Le tableau *Écho et Narcisse* (1628) de Poussin est éclairé par une lumière douce répandue sur tous les objets, ce qui permet aussi la couleur. Nicolas Poussin avait une vision sacrée de ses sujets, souvent de grands sujets mythiques ou bibliques et il les représentait d'une manière calme et cérébrale. Pour Poussin c'était un travail d'idéalisation, c'est pourquoi son tableau *Écho et Narcisse* montre Narcisse allongé sur le bord de l'eau, des fleurs qui poussent déjà autour de sa tête. De même dans ce tableau, Poussin représente simultanément les divers personnages et éléments du mythe de Narcisse selon Ovide. Tandis que plusieurs accusent le Caravage de n'être capable que de peindre des figures isolées, Poussin a peint plusieurs personnages du mythe d'Ovide, d'où le titre du tableau. On voit le personnage d'Écho à l'arrière-fond, son corps qui se dissout peu à peu dans la roche, au milieu du passage d'un état à un autre. Poussin est en train de peindre l'histoire du passage, de la métamorphose d'Écho (en pierre) et de Narcisse (en fleur).

Nicolas Poussin lui-même a donné une définition de la peinture : « La peinture est une imitation faite avec des lignes et couleurs en quelque superficie de tout ce qui voit dessous le soleil » (cité dans Marin, *De la représentation* 278). Ceci s'oppose à la définition de Pascal Quignard pour qui « l'instant de la peinture est le *furor* dans sa maturité ... » (Quignard, *Le Sexe et L'Effroi* 196). Poussin se servait de la vraisemblance alors que Caravage a peint le vrai. Louis Marin indique au sujet de l'opposition entre Poussin et le Caravage : « Noblesse et excellence, *savoir* raconter, savoir raconter la mort en image *ou* peindre le vif : la noblesse du sujet *ou* le vif de l'objet ; faire revenir les morts, narrer l'histoire, tisser les figures sur la scène *ou* voir ce qui est ici maintenant devant l'œil » (Marin, *Détruire la peinture* 12). Le tableau de Poussin évoque le mythe de Narcisse en entier, cherchant à dépasser les contraintes imposées par le temps, alors que le tableau du Caravage immortalise l'instant de la sidération de Narcisse, immobilisant le passage du temps. L'immobilisation du temps dans la peinture du Caravage, l'effet-méduse, évoque le sublime qui est lié inextricablement au temps.

### *La métamorphose de Narcisse*

*La métamorphose de Narcisse* (1937) de Salvador Dali diffère en revanche totalement de la tradition picturale de Narcisse. Dali n'a pas peint le visage de Narcisse, donc par contraste avec la peinture romaine, il n'y a pas de regard à éviter. Le Narcisse de Dali est une figure nue peinte avec des couleurs chaudes comme l'orange, le rouge et le jaune. Il donne l'impression d'être vivant. Le reflet qu'on voit de Narcisse sur le côté droit du tableau se métamorphose devant nos yeux et devient une main ossifiée qui tend un œuf duquel pousse une fleur. Alors que

l'*augmentum* présente l'instant crucial de la peinture, Dali a peint le cycle de transformation que subit Narcisse et non pas seulement un moment isolé dans le temps.

Le passage du temps dans l'œuvre de Dali rend possible l'observation de la métamorphose de Narcisse, de son passage d'un corps à un autre, de ce monde à l'autre monde. Le reflet bleu et froid de Narcisse qui tend le bras nous rappelle la façon dont Narcisse a essayé vainement d'embrasser son image : chaque fois qu'il lui tendait le bras, son reflet lui tendait le sien. Ce n'est pas un accident de style que la main tienne un œuf car l'œuf est un symbole de la naissance et de la fertilité. Il symbolise la renaissance de Narcisse à travers sa métamorphose en fleur. À travers son reflet, Narcisse est passé dans le monde des idées, de l'irreprésentable. Pour récapituler, Salvador Dali a écrit un poème, aussi intitulé « La métamorphose de Narcisse ».

L'extrait ci-dessous résume bien les éléments du mythe et des peintures qu'on a étudiées :

Quand l'anatomie claire et divine de Narcisse  
se penche  
sur le miroir obscur du lac,  
quand son torse blanc plié en avant  
se fige, glacé,  
dans la courbe argenté et hypnotique de son désir,  
quand le temps passe  
sur l'horloge des fleurs du sable de sa propre chair,  
Narcisse s'anéantit dans le vertige cosmique  
au plus profond duquel  
chante  
la sirène froide et dionysiaque de sa propre image (Dalí).



Léon Battista Alberti a dit dans son traité *De la statue et de la peinture* « que l'inventeur de la peinture doit être ce Narcisse qui fut métamorphosé en fleur. Qu'est-ce que peindre, en effet, si ce n'est saisir, à l'aide de l'art, toute la surface de l'onde ? » (Alberti 133). Le pouvoir de l'image, c'est sa capacité à projeter et à créer une expérience propre au spectateur, à le fasciner, ce qui est lié à l'instant crucial, au moment du *kairos*, où on est suspendu dans le temps comme le plongeur dans la fameuse fresque de Paestum. Comme Narcisse le spectateur est suspendu entre la réalité et l'illusion. « Poussé par la conviction que l'œuvre fait la médiation entre le monde réel et l'« autre monde », Quignard la situe dans une espèce d'« entremonde » ... celui de l'invisible, de l'innommable, de l'onirique » (Kristeva 174), autrement dit, dans le monde des idées. Le mythe de Narcisse raconte exactement cette progression de la fascination. Narcisse est médusé, et dans sa mort il passe dans l'entremonde de Quignard : la métamorphose est complète.

CHAPITRE 2 : LES CROISEMENTS DE LA PEINTURE ET DE LA LITTÉRATURE :  
EXEGESE ET *EKPHRASIS* DANS *TOUS LES MATINS DU MONDE* ET *GEORGES DE LA  
TOUR*.

« *Vanité des vanités, tout n'est que vanité ... On ne se souvient pas de ce qui est ancien ; et ce qui arrivera dans la suite ne laissera pas de souvenir chez ceux qui vivront plus tard* » (Ecclésiaste 1:2,11).

Des études portant sur différents pays et différentes époques apparaissent dans plusieurs œuvres de Pascal Quignard, et certains moments de la vie de personnages morts depuis longtemps ressurgissent, comme dans son roman court *Les tablettes de buis d'Apronemia Avitia* (1984), où il rédige les fragments d'un journal fictif écrit vers la fin de la vie d'une patricienne en 343-413 après J.C. De la même manière, on trouve dans les deux ouvrages de Pascal Quignard dont nous traitons dans ce chapitre, *Georges de La Tour* et *Tous les Matins du Monde*, ce genre d'aperçus d'une époque révolue. Cette fois-ci l'auteur ramène à la vie, ou peut-être est-il mieux de dire qu'il réinvente les vies des peintres baroques du 17<sup>e</sup> siècle, Georges de La Tour et Lubin Baugin. Dans l'ouvrage sur La Tour, Pascal Quignard explore la vie de ce peintre illustre - qui a pourtant été oublié jusqu'au 20<sup>e</sup> siècle - en le resituant dans son temps. En 1639, il avait obtenu le titre de « peintre ordinaire » du roi Louis XIII, ce qui atteste de sa notoriété. Baugin, qui travaillait à Paris vers le milieu du 17<sup>e</sup> siècle, était l'un des plus grands peintres de natures mortes en France, lui aussi vite oublié après sa mort. De la même façon, dans *Tous les Matins du Monde* Pascal Quignard ranime et embellit les musiciens Monsieur de Sainte Colombe et Marin Marais (parfois en dépit de la vraisemblance chronologique), deux maîtres qui

ont réellement vécu. Pascal Quignard commence le roman par une date comme dans une biographie ou un récit historique. Selon Sylviane Coyault dans *Des récits poétiques contemporains* :

[La] démarche de Pascal Quignard suit celle de l'historien ... Dès lors, Pascal Quignard a en mains tous les ingrédients pour réaliser une excellente rétrospective sur le dix-septième siècle : des fragments biographiques 'vérifiables', un cadre esthétique, et même un arrière-plan idéologique susceptible de renforcer le ressort dramatique : la querelle du jansénisme et l'histoire de Port-Royal (Coyault 183).

Pourquoi Pascal Quignard s'intéresse-t-il précisément à cette époque et à ce cadre esthétique ?

Le 17<sup>e</sup> siècle constitue chez lui l'un des volets fondamentaux de son travail, comme d'ailleurs l'Antiquité. Dans son roman *La Frontière* et également dans le traité « Noësis » qui se trouve dans le premier tome des *Petits Traités*, Pascal Quignard écrit : « J'espère être lu en 1640 » (Quignard, *Petits Traités* I 282). Il y a, évidemment, une explication à ce sentiment qui justifie ce genre de répétition. Irena Kristeva constate :

[Ce] désir de l'écrivain se révèle également dans une volonté d'expression qui se rapproche de celle de l'âge baroque. Son style recèle tous les critères de l'œuvre baroque : « instabilité, mobilité, métamorphose – déguisement et trompe-l'œil, domination du décor »<sup>6</sup>, rupture et reconstruction (Kristeva 93).

Le style baroque est donc le cadre parfait pour l'exploration de la transition d'un art à un autre. Il y a trois éléments du 17<sup>e</sup> que Pascal Quignard traite en particulier dans ces deux ouvrages : la peinture baroque, la musique baroque et l'influence du jansénisme sur ces arts.

---

<sup>6</sup> Rousset 181-182.

## *Georges de La Tour*

L'ouvrage de Pascal Quignard portant sur le peintre Georges de La Tour n'est ni biographique ni une simple présentation de ses tableaux. L'auteur nous donne des bribes d'information, de petits aperçus de la vie de La Tour, ponctués de descriptions de certaines de ses peintures. Souvent attribués à l'école hollandaise, aux peintres comme Godfried Schalken et aux autres maîtres comme Le Nain et Velázquez pour n'en nommer que quelques-uns, les tableaux de Georges de La Tour n'ont pas été correctement identifiés pendant des siècles. Ce n'est qu'après 1915 qu'Hermann Voss, critique d'art allemand, a désigné Georges de La Tour comme l'auteur du *Nouveau-Né*. Parmi l'œuvre de La Tour qui nous reste, Pascal Quignard se concentre sur une dizaine de tableaux. Nous en examinons quelques-uns plus en détail : *Le vieilleur à la mouche* (1620-1625), *La femme à la puce* (v. 1638), *La Madeleine pénitente (au miroir)* (v. 1635-1640), *La Madeleine pénitente (à la veilleuse)* (v. 1640-1645), *l'Extase de saint François* (v. 1640), *Le songe de saint Joseph* (v. 1640), *Saint Joseph charpentier* (v. 1645) et *Le Nouveau-Né* (v. 1645-68).

Le 17<sup>e</sup> siècle a connu un renouvellement du catholicisme français qui a sans doute inspiré et informé les œuvres de Georges de La Tour. Pascal Quignard déclare que « [les] images de Georges de La Tour ne peuvent se comprendre sans Bérulle, sans Saint-Cyran, sans Esprit<sup>7</sup>. Ils croyaient à l'idée d'une reviviscence de la vraie piété initiale, sévère, antique, pure, majestueuse » (Quignard, Georges de La Tour 11). L'attitude de ses personnages reflètent les idées bérulliennes selon lesquelles,

---

<sup>7</sup> Pierre de Bérulle (1575-1629) est cardinal et un homme d'état français. Jean-Ambroise Duvergier de Hauranne (1581-1643), dit abbé de Saint-Cyran, prêtre catholique et théologien français qui a joué un grand rôle dans l'introduction du jansénisme en France. Jacques Esprit (1611-1677), est un écrivain et moraliste français.

[Chaque] saint « adhère », selon ses charismes propres, à un « état » particulier de la vie de Jésus ... la Madeleine invite à la pénitence, saint Sébastien à l'acceptation de la souffrance et du martyre. Par leur dépouillement, par la gamme réduite de leurs coloris, par les scènes de nuit révélant les êtres dans leur vérité et leur nudité, ces compositions savantes et sobres guident le fidèle, à travers les « états de Jésus » (Quignard, Georges de La Tour 6).

Il est bien établi que le mouvement baroque dans la peinture est caractérisé par le jeu de contrastes entre l'ombre et la lumière et l'utilisation des couleurs chaudes comme « [les] oranges et les rouges de La Tour brûlent par-delà le temps comme des braises » (Quignard, Georges de La Tour 12). Selon Pascal Quignard « [il] y eut deux grandes chandelles dans notre histoire et elles ont coïncidé dans le temps : les leçons des ténèbres de la musique baroque, les chandelles des toiles de La Tour » (Quignard, Georges de La Tour 10). L'auteur met plusieurs fois l'accent sur les liens entre les toiles de Georges de La Tour et la cérémonie chrétienne, les leçons de ténèbres<sup>8</sup> :

[Ces] peintures coites<sup>9</sup> sont elles aussi des leçons de ténèbres ; ce que cherchait lui aussi François Couperin est cette « communication directe », qui est la religion du XVII<sup>e</sup> siècle ; Pierre Nicole disait que les images pieuses, sous forme de fantasmes, devaient être des oraisons mentales qui lient indissolublement à Dieu. 'Che silenzio !' s'exclama le Bernin devant les toiles qu'on lui montrait de Poussin. Devant La Tour, le Verbe lui-

---

<sup>8</sup> Les « leçons de ténèbres » sont un genre musical liturgique créé en France au 17<sup>e</sup> siècle pour accompagner chaque office des ténèbres qui est le rite tridentin aux matins et aux laudes des trois derniers jours de la Semaine sainte.

<sup>9</sup> « Peinture coite » est un autre terme que Pascal Quignard emploie dans *Georges de La Tour* pour désigner le style de peinture de nature morte. Rester coi, ou se tenir coi, est l'acte de rester, demeurer calme, tranquille, muet, sous l'effet de la surprise, de l'émotion (Larousse).

même est dans sa nuit. Le silence est devenu la Passion du silence. C'est le dernier silence (Quignard, Georges de La Tour 15).

En ce sens, Pascal Quignard lie l'image vive avec la spiritualité et avec la communication avec Dieu ; le silence devant la mort.

Pour cette raison il est difficile, pour ne pas dire impossible, de séparer la peinture baroque dans ces deux romans de Pascal Quignard de l'influence du jansénisme. Il s'agit d'un mouvement spirituel avant tout, mais aussi politique, qui s'est développé au cours du 17<sup>e</sup> siècle en France notamment. Les jansénistes ressemblent aux ascétiques dans la mesure où ils prônaient la tempérance et le rejet des désirs humains afin d'atteindre la grâce divine. Ce mouvement a atteint son succès par le biais des artistes qui ont introduit des idéologies jansénistes dans l'art, ainsi le « baroque janséniste » que Pascal Quignard nous présente. Ce dernier écrit :

Au XVII<sup>e</sup> siècle, on nommait « peintures coites » ce que nous nommons « natures mortes ». Ce sont des peintures coites. Elles se taisent jusque dans leur sens ... On entend dans le silence le grésillement du silence ; une attention inexplicable envahit celui qui voit ; et on en fait oraison. La tension, tel est le baroque. Telle est la forme de l'énigme (Quignard, Georges de La Tour 60).

Le jansénisme ajoute à la peinture baroque un style nouveau à l'intérieur du genre de la nature morte (un nom qui ne s'est imposé qu'au milieu du 18<sup>e</sup> siècle) ; un sous-groupe qui dépeint des objets allégoriques connus sous le nom des « vanités ».

Pascal Quignard effectue son exploration du baroque janséniste à travers des scènes d'*ekphrasis* réalisées à partir de certaines des toiles de Georges de La Tour et de Lubin Baugin qui renvoient souvent aux objets symboliques des vanités. Ce genre de peinture, très répandu en Europe à l'époque baroque, a une importance particulière au 17<sup>e</sup> ainsi que chez Pascal Quignard.

Les vanités ont eu un grand succès en France et en Espagne, mais ces objets sont peints avec des intentions différentes selon les différentes confessions chrétiennes. Le protestantisme et le jansénisme sont tous les deux des produits de la réforme doctrinale et donc différents du catholicisme au niveau de leur symbolisme. Voici les symboles des vanités les plus communs. Celles-ci représentent plusieurs concepts qui rappelaient le vide spirituel de la vie humaine ; par exemple, l'inéluctabilité de la mort désignée par le crâne, la futilité des plaisirs terrestres rappelée par la nourriture, le vin, la pipe ou les fleurs et le caractère transitoire et éphémère du temps souvent symbolisé par un sablier ou le filet de fumée d'une bougie éteinte.

Le lien entre la peinture et la spiritualité est particulièrement évident dans la toile *La Madeleine à la veilleuse* (v. 1640) de Georges de La Tour. Dans cette toile les symboles des vanités sont nombreux. Madeleine est enfermée, solitaire et plongée dans l'ombre, un crâne est posé sur ses genoux, ce qui évoque le *memento mori*, un style de peinture qui a un but moralisateur et qui souligne la futilité des choses humaines. Les livres présents sur la toile évoquent la vanité des biens terrestres et du savoir. La bougie, comme on l'a vu, est une métaphore du temps qui passe et qui nous mène vers la mort. Tout comme une bougie éteinte symbolise le temps passé, une bougie avec une flamme élevée représente la foi, donc cette bougie représente à la fois la mort et la méditation ou la communion avec Dieu. Cette scène nous rappelle les offices des ténèbres :

Les offices des ténèbres, lors de la Semaine sainte, constituaient un rite au cours duquel on éteignait une à une, dans le chant, les lettres hébraïques qui forment le nom de Dieu et, une à une ... les bougies qui les représentaient dans l'obscurité de l'agonie. On chantait les *Lamentations* de Jérémie et les soupirs de Madeleine. Les versets des

*Lamentations* étaient entrecoupés de vocalises sur les lettres hébraïques placées en acrostiche :

« *Aleph*. Moi, il m'a conduit dans la ténèbre.

Sans chandelle, il m'a fait marcher.

*Bèt*. Il a consumé ma chair et ma peau.

Il a cerné ma tête de fatigue :

Il m'a fait habiter les ténèbres

Avec les morts du jadis » (Quignard, Georges de La Tour 10-11).

Les vanités sont liées inextricablement à la mort, ce qui est souligné dans cette toile par le crâne. Pour ceux qui observent le tableau, cela signifie que les plaisirs de la vie sont illusoires et que personne ne peut prédire quand la vie prendra fin.

Pascal Quignard commente de la même manière la peinture *Madeleine au miroir* (v. 1635), qui ressemble, au niveau symbolique, à la toile *Madeleine à la veilleuse* de La Tour. Dans cette représentation, Madeleine est assise devant un miroir, ses mains effleurent un crâne des doigts, le crâne qui cache la flamme (Quignard, Georges de La Tour 18) : « Elle regarde le reflet. Son reflet n'est pas son reflet. Tout visage est l'autre de la mort. L'autre monde est là, dans l'eau obscure du miroir qui est découpé comme une porte sur l'autre monde. Là où Madeleine s'attendait à découvrir son nez et ses yeux, le monde des morts est là, et son silence » (Quignard, Georges de La Tour 19). La peinture ouvre donc une porte sur l'au-delà et montre qu'à travers la contemplation des vanités, on peut dépasser le caractère éphémère et transitoire de la vie humaine pour savourer l'épiphanie. Ceci nous rappelle la description des œuvres de l'époque du mouvement janséniste :



Les œuvres que ces époques ... ont produites ont un destin plus vaste que leur temps, ou que la seule doctrine classique. Parce que leur fond est la stupeur devant la mort, qu'elles décrivent pour elles-mêmes, et non le dieu qui la rédime. Parce que le temps, l'abandon, la peur, la sexualité, la mort forment la sainte famille qui règne sans miséricorde et sans trêve sur les hommes (Quignard, Georges de La Tour 27).

L'ambiance que Pascal Quignard suscite dans ce passage souligne plusieurs traits saillants de la peinture baroque, mouvement qui se caractérisait souvent par la représentation de saints et de scènes bibliques. Pascal Quignard dit que « La Tour fut un des derniers génies de la Renaissance. Il s'opposa à la peinture de son époque ; au baroque sensuel et drapé de Vouet ; au classicisme humaniste et plein d'embarras de Poussin. Contempler la peinture a pour lui encore le vieux sens : prier devant l'image douloureuse » (Quignard, Georges de La Tour 14). C'est à travers ce rapport religieux et le moment peint qu'on trouve aussi le rapport au sublime. Tout au long de l'ouvrage *Georges de La Tour*, nous retrouvons le leitmotiv du *raptus* du saint, de la prière fervente et de l'épiphanie religieuse.

Les toiles de La Tour sont connues pour leur recourt au luminisme, l'effet qui donne la première place aux effets de lumière ou de clair-obscur : « Tous les personnages qu'a peints Georges de La Tour sont immobiles, divisés entre la nuit où ils s'élèvent et la lueur qui les éclaire en partie ... Chez Georges de La Tour, la lumière montre à l'insu des corps qu'elle montre. Ils sont surpris dans l'extase ; surpris dans la stupeur » (Quignard, Georges de La Tour 20-21). Également, la peinture baroque, par opposition à la peinture de la Renaissance qui a tendance à représenter le moment précédant l'action (*augmentum*), montre le moment où l'action se produit. Ceci, en combinaison avec ses personnages qui sont « surpris dans l'extase » et la stupeur, explicite l'utilisation de la technique du Caravage connue sous le nom d'effet-Méduse

(où le sujet est fasciné). Cet effet-Méduse présente un retour vers l'antiquité et vers la fascination qu'avaient les artistes anciens pour les thèmes qui « préparent la fin » et montrent que « [l'excès] conduit à la mort » : « Ainsi, l' « amour des ruines » des Romains, c'est-à-dire du déjà mort, se métamorphose en « passion des reliques » au cours du Moyen Age, c'est-à-dire du déjà mort, pour aboutir à l'affirmation baroque du Caravage que « tout tableau est une tête de Méduse », c'est-à-dire du déjà mort » (Kristeva 207).

Nous retrouvons cet effet-Méduse dans le tableau l'*Extase de saint François* (v. 1640) de Georges de La Tour. Ce tableau montre « [un] moine à la figure déjà convulsée par l'autre monde, tenant un crâne dans ses mains est assisté dans son agonie par la prière d'un religieux de son ordre » (Quignard, Georges de La Tour 36-37). Pascal Quignard note les différents titres que la toile a portés au fil des ans ; « Moine en prière près d'un moine mourant » ou « Deux moines dans une cellule » (Quignard, Georges de La Tour 36). Il suggère un autre titre : « un écran masque la flamme. Saint François, alors qu'il est à méditer sur la mort, est ravi en extase. La béatitude transfigure le visage et tord le corps. Un frère l'assiste au cours de ce rapt de l'esprit ... 'La lecture interrompue' » (Quignard, Georges de La Tour 37). Il continue : « Saint François se tient les paupières baissées. C'est le raptus du saint. C'est l'irruption soudaine et totale de Dieu. Une image muette écoute ce que le mystique appelait le 'concert angélique' » (Quignard, Georges de La Tour 37). Pascal Quignard utilise souvent le terme « image » en reprenant son sens étymologique où il désigne les anciens masques de mort romains faits en cire. C'est pour cela qu'il dit : « Ce ne sont pas des toiles que peint La Tour, mais des images » (Quignard, Georges de La Tour 50). Le visage de saint François est figé sur la toile, avant le moment de sa mort, comme un *imago*.

Parmi les trente tableaux existants de La Tour, seulement deux sont datés et ils ne sont qu'une dizaine à être signés. Pascal Quignard évoque cette œuvre de façon similaire : « À force d'être aussi simples et dénuées de noms toutes les toiles que peignit Georges de La Tour sont devenues obscures » (Quignard, Georges de La Tour 36). Plusieurs auteurs critiques ont aussi noté l'inspiration de Georges de La Tour auprès du Caravage, qui évitait tout à fait le pittoresque. Comme celles du Caravage, les toiles de La Tour représentaient souvent des sujets énigmatiques et des scènes religieuses : « Chez La Tour, les dieux sont sans nimbes, les anges sont sans ailes, les fantômes sans ombre. On ne sait si c'est un enfant ou Jésus. Ou plutôt : tout enfant est Jésus. Toute femme qui se penche sur son nouveau-né est Marie qui veille un fils qui va mourir » (Quignard, Georges de La Tour 50). Pour cette raison on trouve des titres multiples pour chacun de ses tableaux, que les critiques peuvent seulement déduire selon la matière et l'époque.

Pascal Quignard reconnaît ceci en traitant du *Nouveau-Né* (v. 1645) dont « [le] titre ancien était 'Les Veilleuses', ou 'L'Enfant mort' » (Quignard, Georges de La Tour 53). La matière est indécidable : « Les peintures de La Tour sont des images qui sont des énigmes. Énigme veut dire ce qu'on laisse entendre sans le dire. Ce monde est double » (Quignard, Georges de La Tour 29). Ceci est dû en partie au style simple et modeste employé par La Tour et les grands à-plats noirs à peine illuminés qui obscurcissent l'identité de ses personnages : « Les détails meurent : la mâchoire de la mort et son ombre les dévorent. Tout devient de plus en plus grave et tout devient de plus en plus simple. La nuit nous simplifie. Le silence et l'heure recueillent. L'unique source de clarté unifie » (Quignard, Georges de La Tour 21). De plus, ces tableaux de La Tour sont dénués de signes religieux et en ce sens ses tableaux transcendent la représentation des saints et des scènes bibliques pour atteindre le royaume du sublime où le spectateur peut se voir dans le tableau et entrer en communion avec les moments intimes

dépeints sur la toile : « Le *Nouveau-né* : tableau sublime, écrivait Hippolyte Taine en 1863 dans ses *Carnets de voyages* ... Tableau simple et prodigieux, écho de toute naissance, ce miracle quotidien commun à tous les êtres » (Quignard, Georges de La Tour 42). De cette façon, La Tour élève la vie quotidienne d'une telle façon que le bébé veillé peut être un simple fils de paysan, vivant ou mort, ou même Jésus Christ. Les femmes qui le veillent sont soit une mère et une matrone, soit la sainte Anne et la Vierge.

Le personnage de Saint Joseph a fait l'objet d'un renouvellement d'intérêt au cours du 17<sup>e</sup> siècle : « la ferveur de François de Sales, qui fait de [Joseph] le patron des Visitandines, donne sa force et son rayonnement au culte de Joseph. En Lorraine, il est diffusé par les franciscains, les carmes, l'Oratoire, les jésuites. Saint Pierre Fourier loue le 'très grand, savant, admirable charpentier' » (Quignard, Georges de La Tour 70). Ce renouveau d'intérêt à l'époque justifie les titres de deux de ses toiles, *Le songe de saint Joseph* (1640) et *Saint Joseph charpentier* (1645). Selon Pascal Quignard :

Le tableau qu'on nomme le « Songe de saint Joseph » est encore plus mystérieux. Une table sépare un enfant et un vieillard. Sur la table est posé un chandelier de cuivre rouge. A gauche, l'enfant se tient debout, il lève la main gauche, il étend le bras droit. A droite, le vieillard, accoudé à la table, s'est endormi un livre ouvert sur ses genoux. L'enfant est très pâle, peu sexué, vêtu de brun. Le galon du cou est rose, la ceinture jaune. Surgi de la nuit, l'enfant n'est peut-être qu'un rêve. La main tendue ne touche pas encore le poignet du vieillard. Cette main, curieusement, ne porte pas d'ombre sur la poitrine du dormeur (Quignard, Georges de La Tour 40).

Pascal Quignard s'interroge sur l'identité du vieil homme. Il est possible que La Tour ait peint Saint Matthieu et l'ange qui lui a donné l'inspiration pour son évangile. Encore, nous sommes entraînés par l'énigme ; est-ce l'enfant Jésus Christ ou un ange ?

L'essence des scènes peintes par La Tour est le silence. Selon Pascal Quignard : « Tous les personnages qui occupent ces toiles sont en train de se taire devant leur propre histoire » (Quignard, Georges de La Tour 25). La Tour nous présente un moment intime où les personnages sont immobiles, en attente. En analysant la toile *Saint Joseph charpentier*, l'auteur déclare que « Georges de La Tour parvient pour la première fois à cette impression de distance et d'arrêt éternel » (Quignard, Georges de La Tour 46). Il y a un silence lourd qui imprègne la scène lorsque l'enfant, qu'on peut supposer être le jeune Jésus, guette son père qui travaille le bois. Rien dans les tableaux de La Tour n'y est mis vainement : « Si La Tour utilise l'accessoire, il le fait porteur de signes : deux poutres en bois évoquent alors la Croix, un tesson rappelle les souffrances du juste, un miroir signifie que tout est vanité » (Quignard, Georges de La Tour 36). Pascal Quignard insiste : « Il y a une vie cachée dans l'enfance qui est la préfiguration de ce qui va être vécu et qui l'imprègne. Un fils de charpentier ne peut finir que cloué sur du bois » (Quignard, Georges de La Tour 47). Nous sommes captivés, suspendus à ce moment devant l'avenir suggéré de ce petit Dieu.

La fin de l'ouvrage *Georges de La Tour* offre un retour sur l'image muette avec une brève étude des toiles *La femme à la puce* (1638), et *Le vielleur au chapeau* ou *Le vielleur à la mouche* (1620-1625). Le silence règne dans *La femme à la puce*, toile aussi énigmatique que les autres. Souvent cette toile était considérée comme profane : « Son titre est incertain. Elle a reçu trois significations : les douleurs de l'enfantement, la servante repentie, une femme écrasant un

pou ou une puce entre ses deux ongles » (Quignard, Georges de La Tour 59). L'acte simple de cette femme, seule et sincère, intensifie le silence qui envahit les « peintures coites » :

Cette scène la plus intime et la plus basse – presque de chimpanzés ou d'ouistitis dans un zoo – aurait pu être reprise par Fragonard. Elle est la plus éloignée de Fragonard. Une pitié et une gravité incompréhensibles se dégagent de l'épouseuse ou de l'épouilleuse. Cette nudité est religieuse quel que soit son motif. Lire, prier, entendre une leçon de ténèbres, contempler une nuit, se taire, tuer sont une unique énigme (Quignard, Georges de La Tour 62).

De la même façon, Pascal Quignard dit du *Vielleur à la mouche* :

C'est ce que laisse entendre le vielleur peut-être : 'Vous qui voyez la toile qui est sous vos yeux, vous n'avez pour témoin de votre vue qu'un aveugle. Cet homme qui ne vous voit pas hurle de douleur : vous ne l'entendez pas.' ... Or, on voit un homme bouche ouverte, silencieux, hirsute, pauvre. C'est le thème du 'silentium loquens'. Du cri silencieux (Quignard, Georges de La Tour 70).

Ceci rappelle une citation de Pascal Quignard extraite des *Petits Traités I* : « Un *silentium loquens*. Toute œuvre écrite, vraiment écrite, est un silence qui parle » (Quignard, Petits Traités I 32). Ce silence parlant qui revient à plusieurs reprises dans son œuvre, est emprunté à une expression de Saint Jérôme décrivant son mutisme volontaire.

La rencontre entre le moment peint et la religion est le lieu où nous retrouvons le rapport au sublime. Tout au long de l'ouvrage *Georges de La Tour*, le leitmotiv du *raptus* du saint apparaît où « prier devant l'image douloureuse » (Quignard, Georges de La Tour 14) est l'acte qui nous livre à l'épiphanie religieuse. Nous retrouvons, dans ces peintures coites, tous les

éléments compris dans l'épiphanie dont parle Pascal Quignard : « Telle est l'unité de l'épiphanie : 1. la nuit, 2. la lueur, 3. le silence, 4. le logis clos, 5. le corps humain » (Quignard, Georges de La Tour 12). Il y a donc un lien tangible entre la représentation des vanités, qui évoquent sans cesse la mort, et la fascination du divin, représentée par le clair-obscur qui caractérise la peinture de Georges de La Tour.

### *Tous les Matins du Monde*

Le roman *Tous les Matins du Monde* de Pascal Quignard est construit autour des scènes d'*ekphrasis* de deux toiles de Lubin Baugin (1612-1663), *Nature morte à l'échiquier* (v. 1631) et le *Dessert de gaufrettes* (v. 1630-1635). Les toiles de Baugin ne sont pas que décrites, elles sont (ré)activées et le résultat est captivant. Le lecteur se trouve de l'autre côté du miroir, ou dans ce cas de la toile, dans le monde du récit. Sylviane Coyault écrit : « C'est que, si Pascal Quignard emprunte à Lubin Baugin ses décors, il va chercher ses personnages chez Georges de La Tour, 'le maître des regards tournés en dedans', qui a surpris ses sujets 'dans l'extase, la stupeur ou la fatigue' » (Coyault 190-191). Ces toiles de Baugin fournissent les décors du roman et contribuent à une gravité à la fois transcendante et vraisemblable. Dans ce monde, les vies de nos protagonistes tournent autour de ces images peintes et des morts qui les y habitent.

Dans *Des récits poétiques contemporains*, Sylviane Coyault explore le style que Pascal Quignard emploie dans *Tous les Matins du Monde* et comment son usage « sévère des imparfaits du subjonctif » et « des tournures désuètes » renforce l'esthétique de l'ensemble :

En retour, tout élément référentiel se trouve enrichi par le jeu des correspondances. Ainsi l'usage janséniste du « Monsieur » produit dans l'écriture un effet poétique de litanie, et

conforte la rigueur austère de la tonalité ... Et si une actrice récite une tirade – légèrement déguisée – de *Britannicus*, c'est bien que Racine est le troisième maître de cette écriture sobre (Coyault 186).

De la même manière, Pascal Quignard se sert des toiles afin d'enrichir la vie de ses personnages à travers l'usage « des 'peintures coïtes'<sup>10</sup>, qui renvoient aussi au caractère taciturne de Sainte Colombe » (Coyault 185). De cette façon les peintures de Baugin représentent le caractère de son personnage Monsieur de Sainte Colombe, un homme qui a toutes les apparences jansénistes.

Pascal Quignard expose en détail les croyances jansénistes de Monsieur de Sainte Colombe, le musicien autour duquel le récit *Tous les Matins du Monde* est construit, énumérant tout ce à quoi il a renoncé, comme cela apparaît dans la citation suivante : « Il avait renoncé à toutes les choses qu'il aimait sur cette terre, les instruments, les fleurs, les pâtisseries, les partitions roulées, les cerfs-volants, les visages, les plats d'étain, les vins » (Quignard, *Tous les Matins du Monde* 40). On constate à plusieurs reprises dans *Tous les Matins du Monde* que l'énumération des vanités est liée à une allusion à la mort, ce que Coyault observe, et analyse comme un trait commun au genre « baroque janséniste » : « Plus secrètement, la peinture 'baroque janséniste' guide encore l'écriture, en exigeant 'la mort du détail' : un trait net qui permet de voir les couleurs et les contours, sans nuances et sans fioritures ; des couleurs élémentaires – du bleu, du vert, du rouge – et autour : le vide, la nuit, la mort » (Coyault 185-186). La relation entre les vanités et la mort est renforcée de nouveau quand Monsieur de Sainte Colombe fait allusion aux vanités après la mort de sa fille alors qu'il « entretenait aussi des fleurs et des arbustes qu'avait plantés sa fille aînée, avant qu'elle se pendît » (Quignard, *Tous les*

---

<sup>10</sup> Quignard, Georges de La Tour 15.



Matins du Monde 124). La présence de ces objets évoque la vanité des plaisirs (le vin, les pâtisseries) et la fragilité de la vie (les fleurs, le cristal).

Nous explorons en quoi les toiles de Baugin, la toile des gaufrettes en particulier, sont si importantes dans l'économie de *Tous les Matins du Monde*, mais premièrement nous proposons d'analyser les autres toiles qui sont présentées conjointement à celles de Baugin dans l'adaptation cinématographique du récit effectuée par Alain Corneau. La peinture morte est inscrite dans le film, avec les toiles de Baugin certes, mais également avec le travail de l'image de nombreux plans, proches de la peinture du 17<sup>e</sup> siècle, Corneau emprunte ses décors aux grands peintres baroques comme Philippe de Champaigne, Le Lorrain, Rembrandt et Vermeer. Il est bien établi que c'est à travers l'*ekphrasis* que Pascal Quignard accède à l'ambiance de ses œuvres. Selon Coyault : « On songe alors à Vermeer ou à Georges de La Tour et on comprend comment l'écrivain excuse le retour au descriptif, autrefois entré dans l'ère de soupçon. Ainsi, comme le prouve avec bonheur le film d'Alain Corneau ... » (Coyault 185). De cette façon les œuvres décrites chez Pascal Quignard constituent une collection d'œuvres autoréférentielles, et font que le lecteur est cerné par les images et les ombres de plusieurs œuvres d'art, et pas seulement celles qui sont décrites.

Il y a plusieurs scènes dans le film de Corneau où il recrée de fameuses œuvres d'art. Dans une entrevue avec Bernard Pivot pour l'émission *Bouillon de culture*, Alain Corneau explique : « J'ai tenté de reconstruire exactement le tableau [*Les Gaufrettes*] ... et puis avec un mouvement de fondu-enchaîné ça devient le tableau ; ... ce petit moment est un petit moment d'image musicale qui est pour moi l'équivalent de la musique » (Corneau, *Tous les Matins du Monde*). De la même façon, Corneau orne la scène avec des symboles et images communes aux natures mortes et la lumière entre de la fenêtre comme dans *L'art de la peinture* (v. 1665) de

Vermeer. Dans son livre *Projection Privée*, Alain Corneau explique sa démarche en créant ces scènes : « Nous allons composer chaque plan comme si Baugin regardait dans l'objectif pour dessiner les scènes, et que Georges de La Tour les éclairait à la bougie » (Corneau, *Projection Privée*). Donc, Corneau s'est servi de plusieurs toiles de Georges de La Tour, jouant avec la flamme et les ténèbres.

De la même manière qu'avec *Dessert de gaufrettes*, Corneau recrée exactement la toile *Nature morte à l'échiquier*, montrant le peintre en train de réaliser cette toile. Ceci correspond au moment où on voit de nouveau l'inscription des vanités dans une scène d'*ekphrasis*. En effet, la toile est décrite alors que Monsieur de Sainte Colombe et Marin Marais se sont rendus dans l'atelier du peintre Baugin pendant une sortie en ville :

Le peintre était occupé à peindre une table : un verre à moitié plein de vin rouge, un luth couché, un cahier de musique, une bourse de velours noir, des cartes à jouer dont la première était un valet de trèfle, un échiquier sur lequel étaient disposés un vase avec trois œillets et un miroir octogonal appuyé contre le mur de l'atelier (Quignard, *Tous les Matins du Monde* 68).

C'est en réponse à cette scène peinte que Monsieur de Sainte Colombe parle à Marin Marais des vanités : « Tout ce que la mort ôtera est dans sa nuit ... Ce sont les plaisirs du monde qui se retirent en nous disant adieu » (Quignard, *Tous les Matins du Monde* 68). Coyault fait quelques observations sur la scène : « Un second tableau de Lubin Baugin est également décrit ... La description renvoie à la fois au tableau, que le lecteur peut reconnaître au Louvre ... Le « collage » loin d'être simple juxtaposition raffinée, cautionne le décor, mais propose aussi une méditation sur 'les plaisirs de la vie guettés par la mort' » (Coyault 185).

Pascal Quignard renforce encore le lien entre les vanités et la mort à travers la scène d'*ekphrasis* du *Dessert à gaufrettes* de Baugin qui coïncide avec la première apparition de l'épouse défunte de Monsieur de Sainte Colombe :

Il posa sur le tapis bleu clair qui recouvrait la table où il déplaçait son pupitre la carafe de vin garnie de paille, le verre à pied qu'il remplit, un plat d'étain contenant quelques gaufrettes enroulées et il joua le Tombeau des Regrets ... Tandis que le chant montait, près de la porte une femme très pâle apparut qui lui souriait tout en posant le doigt sur son sourire (Quignard, *Tous les Matins du Monde* 41).

Ici Pascal Quignard va un peu plus loin et fait de cette toile une porte sur l'autre monde, Sylviane Coyault affirme : « Lubin Baugin est d'abord un « actant », autant qu'on peut l'être dans cet étrange récit. Son tableau - *Dessert de gaufrettes* – intervient au premier degré dans la diégèse, puisqu'il aurait été commandé par Sainte Colombe, en mémoire de l'épouse défunte. Il fournit à la fois les éléments du décor ... et ceux de l'action » (Coyault 185). De nouveau, nous faisons face au concept de traduction quignardienne effectuée par l'*ekphrasis*, facilitée par le style baroque qui explore le trompe-l'œil, la rupture, la métamorphose. De même, le texte de Pascal Quignard se métamorphose, passant d'un genre à un autre. Ainsi, c'est au moment de la convergence des arts, de la scène d'*ekphrasis* et de la mise en œuvre du 'Tombeau des Regrets', que sa femme est apparue. Comme le dit Coyault, à ce moment-là nous retrouvons « les trois composantes du récit : la mort, l'amour et la musique » (Coyault 189). La musique a été fortement influencée par le jansénisme qui épurait la musique baroque ; les instruments utilisés avaient des sonorités graves qui reflétaient la misère et la pénitence.

Après l'interprétation du morceau de musique, la femme de Monsieur de Sainte Colombe quitte la scène et il voit que le verre de vin est à moitié vide. On voit facilement comment « chez

les personnages de Pascal Quignard, la densité de la vie intérieure engendre toute une gamme de scènes extatiques : rêverie, hallucination, recueillement, contemplation, adoration » (Coyault 190). En effet, dans *Tous les Matins du Monde*, les visitations de la femme de Monsieur de Sainte Colombe semblent réelles. Anaïs Frantz, souligne :

Le ‘tombeau’ désigne à la fois une forme musicale, le morceau composé par Sainte Colombe à la mémoire de son épouse défunte, une forme picturale, la toile de Baugin qui saisit le vif de la mort, et une forme littéraire, le roman de Pascal Quignard devenant le tombeau des œuvres musicale et picturale de Sainte Colombe et Baugin (Frantz 4).

Cette scène évoque l’Eucharistie, qui représente la présence du Christ malgré son absence. Dans cette zone floue de la convergence des arts, la mort s’anime. L’Eucharistie et la toile de Baugin s’entrelacent avec la musique qui est capable de réveiller les morts pour créer du visible.

À travers l’immortalisation de ce moment dans un tableau, le secret de la présence de sa femme est transmis. La scène d’*ekphrasis* a lieu quand Monsieur de Sainte Colombe commande une toile à Monsieur Baugin pour représenter la scène où sa femme lui est apparue. La toile va immortaliser le moment de l’apparition de la défunte, sans que celle-ci n’apparaisse : « Il prit un crayon et il demanda à un ami appartenant à la corporation des peintres, Monsieur Baugin, qu’il fit un sujet qui représentât la table à écrire près de laquelle sa femme était apparue. Mais il ne parle de cette visitation à personne » (Quignard, *Tous les Matins du Monde* 43-44). Il y a seulement deux témoins à ces visitations, la toile de Baugin, qui est maintenant imprégnée de la présence de l’ombre, et sa viole. Le secret et l’énigme sont étroitement liés au style baroque qui, comme le dit Irena Kristeva, « présente un jeu de miroirs, de redoublements ... Le jeu redouble le noyau dur de la réalité irréprésentable par des simulacres (images des images qui ne représentent

qu'elles-mêmes) » (Kristeva 93). Vers la fin du roman, le tableau de Baugin symbolise le passage de la représentation à la réalité, et à la fin, on voit que « Monsieur de Sainte Colombe, à son lever, caressait de la main la toile de Monsieur Baugin » (Quignard, *Tous les Matins du Monde* 124).

Le niveau d'incorporation des toiles de Baugin, de la musique baroque et des vanités dans le récit est profond. Isabelle Soraru, dans son article « De quelques musiques secrètes : Pascal Quignard et Richard Millet », écrit :

L'existence de Sainte-Colombe se confond, dans *Tous les Matins du Monde*, avec l'austérité de sa musique et l'esthétique du premier baroque : Pascal Quignard nous parle de renoncement, évoque les natures mortes ou Vanités du 17<sup>e</sup> siècle, méditations sur la mort, comme celles de Baugin, les leçons de ténèbres baroques, les Tombeaux écrits par Sainte-Colombe, alors même que celui-ci vit dans la solitude et dans le retrait.

L'existence de Sainte-Colombe est en elle-même une manière de leçon de ténèbres ; c'est l'invisible contre le visible, la nuit contre la clarté du jour, le silence contre les rumeurs du monde (Soraru 122).

Vers la fin du roman *Tous les Matins du Monde*, Pascal Quignard évoque le titre quand il écrit : « Tous les matins du monde sont sans retour » (124), ce qui peut être compris comme le fait qu'il est impossible de repartir en arrière, mais il nous montre que l'image rend possible ce genre de franchissement temporel. L'auteur lui-même a effectué un retour en arrière afin de redonner, dans ses deux romans, la vie aux oubliés de l'histoire, Georges de La Tour et Monsieur de Sainte Colombe.

Pascal Quignard a tissé tout un récit en entremêlant les pièces de musique et les images d'œuvres réelles avec les fantômes et les cérémonies religieuses. L'importance de la peinture dans l'œuvre de Pascal Quignard est perceptible à travers les scènes d'*ekphrasis* qui servent à développer les thèmes centraux de son œuvre comme la représentation fascinante des vanités et des natures mortes, dans la mesure où elles permettent d'aborder la mort, et la frontière avec l'autre monde, ou l'au-delà. L'effet est que le lecteur est livré à l'épiphanie et donc les vanités ont un rapport au sublime. La thèse de Pascal Quignard est que l'autre monde est présent au-delà de la toile, on peut, comme Monsieur de Sainte Colombe, entrapercevoir la mort, ou communier avec Dieu comme les sujets des toiles de La Tour :

Les 'visitations' de sa femme constituent en effet une épiphanie de l'Autre Monde, sur laquelle les regards du musicien se figent désormais. Comme dans les huiles de Georges de La Tour vues par Quignard, les personnages de ce récit ont 'le visage divisé entre la nuit où ils s'élèvent et la lueur qui les éclaire en partie'<sup>11</sup>. Ainsi le musicien traité en clair-obscur, cloîtré dans une cabane exiguë comme une tombe, décide de vivre aux confins de la vie, à l'endroit où les deux mondes se touchent ... Ainsi, Pascal Quignard situe avec insistance la création esthétique au point où se rencontrent la vie et la mort. Car tel est bien l'enjeu de la fable : interroger le pouvoir salvateur ou créateur de la musique et de l'écriture au seuil de l'Au-delà (Coyault 193-195).

Les scènes d'*ekphrasis* dans *Tous les Matins du Monde* ont lieu à des moments où les personnages ont atteint le sommet de leur passion. Pour les scènes d'intense émotion comme celles que peint Pascal Quignard, le langage est inutile. Selon l'auteur, « celui qui écrit doit voir les scènes soudain ... sans langage. Il doit les voir comme s'il rêvait » (Quignard, Rhétorique

---

<sup>11</sup> Quignard, Georges de La Tour 14.

spéculative 151). En ce sens, comme le rêve, l'image transcende le langage et permet de franchir les limites, de dépasser les frontières temporelles et spatiales.

### CHAPITRE 3 : HANTE PAR L'IMAGE: *LA FRONTIERE*, UNE HISTOIRE DE VENGEANCE ET DE CONTRE-VENGEANCE

« [Il] n'y a de récit que de rêves. Le récit est un rêve, il échappe par là au langage, c'est-à-dire qu'il repose sur l'association d'images » (Quignard, *Rhétorique spéculative* 59).

*La Frontière* de Pascal Quignard nous plonge dans un récit de « vengeance de la vengeance » (Quignard, *La Frontière* 86). L'auteur s'inspire des azulejos représentés sur le Palais Fronteira à Lisbonne, et à partir de ces images, il invente son propre récit. Dans son œuvre Pascal Quignard traite notamment des peintres et artistes devenus obscurs et il décrit les œuvres d'art qui renvoient à l'*augmentum*, l'élément fascinant qui représente le moment juste avant le point culminant (l'à-pic), et qui saisit le regard du spectateur. *La Frontière* est en revanche conçue à rebours. Ici nous voyons le regard que Pascal Quignard porte sur les azulejos du Palais Fronteira et le récit est créé entièrement à partir de ces images. La relation entre texte et image n'a jamais été plus clairement démontrée que dans *La Frontière* car l'auteur semble combler les blancs, reconstituer une fiction à partir des azulejos où ne sont représentées que les « scènes-clés ».

Sylvie Loignon affirme :

[En] instaurant la reconstitution comme mode d'appréhension d'une image à l'autre, c'est-à-dire en établissant de fait une relation (à tous les sens du terme) d'un *azulejo* à l'autre, un tel dispositif participe bien à la mise en abyme du fonctionnement du récit, dans lequel l'histoire racontée évoque à son tour une histoire qu'on ne peut pas dire mais voir (Loignon 2).



C'est donc la technique de production fabulaire qui ressort dans ce récit - de l'image au texte. Mireille Calle-Gruber précise : « Le texte s'est construit sur un évidement ... Il dessine une configuration qui n'est pas spéculaire mais spéculative » (Calle-Gruber, *Les Écritures apocryphes* de Pascal Quignard 47). Si on reconnaît que le récit est une spéculation effectuée par Pascal Quignard, on peut en déduire qu'il y a une multiplicité d'échos littéraires et l'influence ovidienne est par exemple reconnaissable.

La fiction créée à partir de ces images est donc à l'origine d'un texte dans lequel nous retrouvons, selon Sylvie Loignon, « cette idée d'un 'pot-pourri', d'un mélange de tons et des genres ... qui fait passer du conte, au dialogue, à l'inventaire, ou encore à l'ekphrasis » (Loignon 10). En plus de la composition de ce récit, nous analyserons la production de l'image au cœur du récit textuel et son fonctionnement. *La Frontière* devient alors le lieu d'une rencontre entre texte et image qui à la fois démontre et dévoile. Selon Agnès Cousin de Ravel, elle « cristallise le risque à mort du regard, du rêve, du désir » (Cousin de Ravel 54) et constitue l'un de « deux exemples de la fascination mortelle de l'image chez Quignard »<sup>12</sup>. Donc la puissance mortifère de l'image se révèle de plusieurs façons, à travers l'inscription des images dans le récit qui sont mises en parallèle avec les multiples jeux de regard, les songes dans lesquels M. d'Oeiras apparaît à sa femme Luisa après sa mort et sa vengeance finale tirée de la fascination de Jaume pour le pubis tatoué de cette dernière.

---

<sup>12</sup> « L'autre exemple de la fascination mortelle de l'image est la lecture, étroitement liée au maternel ... Le lecteur se tourne vers son monde imaginaire. Quelque chose de très ancien, d'enfoui, de non connu lui revient alors. Il fait l'expérience de ce qui, en soi, est le plus originaire. Lire est le désir de s'approcher du secret de l'origine, du fœtal, du contact avec la mère. C'est suivre des yeux, au fond de soi, la « présence invisible » de l'image de la mère, en se repliant vers son « autre monde » secret et intime ». (Cousin de Ravel 54)

Tout au long de *La Frontière*, Pascal Quignard met en valeur la labilité des signes et le caractère trompeur de l'image, souvent associée à l'ombre, lieu des ruses et de la déception. Les ombres et l'évocation du clair-obscur dans l'œuvre quignardienne sont en outre souvent liés à la symbolique de la mort comme on le voit dans ses ouvrages *Georges de La Tour* et *Tous les Matins du Monde*. Nous retrouvons également, dans ce roman comme dans les deux précédents, la description des vanités : « Dans le miroir les yeux de Monsieur de Jaume quittèrent son reflet. Il regarda les girandoles d'argent où s'égouttaient les bougies, le flacon de vin et les trois verres de cristal qui l'entouraient » (Quignard, *La Frontière* 36). Alors que les symboles de l'argent, du vin et du cristal évoquent le luxe et les plaisirs, ceux du miroir et des bougies renvoient sans cesse à l'autre-monde, à la mort et à la temporalité, ce qui est de toute première importance dans *La Frontière*. Selon Sylvie Loignon, cette description des symboles des vanités a lieu « au moment notamment où le désir de Monsieur de Jaume pour Luisa se fait le plus pressant » (Loignon 6). En effet, après avoir tué son rival grâce à un cruel stratagème, il tente de séduire de façon plus directe la veuve de ce dernier.

L'*imago*, également présent dans *La Frontière*, fait partie de tout le dispositif visuel proposé par l'auteur et évoque le passage entre la vie et la mort en faisant appel à la tradition romaine de créer un masque mortuaire de cire. Pascal Quignard écrit qu'elle « vouait un culte à cette image ; elle s'adressait à lui la nuit » (Quignard, *La Frontière* 60). En effet, l'ombre de Monsieur d'Oeiras apparaît à Luisa en rêve. Pendant que Luisa s'est endormie, la main sur le médaillon, « l'ombre de son époux lui apparut devant les yeux ... la joue ouvert au point que Madame d'Oeiras eut l'impression que Monsieur d'Oeiras avait deux bouches sur sa figure, et quatre lèvres qui parlaient » (Quignard, *La Frontière* 63). Les deux bouches que Luisa voit sur l'ombre de son mari évoquent le mensonge et la trahison qui lui reviennent à travers les rêves. Il

essaie de lui communiquer la vérité, de dévoiler le secret de sa mort, mais le vrai sens de ses paroles est obscurci et elles deviennent incompréhensibles.

Le meurtre du mari de Luisa, Monsieur d'Oeiras, déclenche la plus grande scène d'ekphrasis de *La Frontière*, comme le confirme la première édition de l'œuvre dans laquelle plusieurs de ces azulejos sont représentés. Monsieur de Jaume se sert de « l'obscurité du bois et du nuage » (Quignard, *La Frontière* 42) afin de tuer Monsieur d'Oeiras. L'ombre est le lieu d'une double ruse ; de Quignard au lecteur et Monsieur de Jaume à d'Oeiras : « Monsieur de Jaume piqua lui-même son cheval mais ne chargea pas le solitaire ; il fondit sur Monsieur d'Oeiras, dont il entendait les grelots ... [il] se tourna vers lui en criant qu'il devait se tromper de cible, que la brume était épaisse » (Quignard, *La Frontière* 43). Après avoir tué Monsieur d'Oeiras : « [Les] hommes furent là. Ils virent Monsieur de Jaume courir le lit de la rivière ... afin de sauver leur maître » (Quignard, *La Frontière* 45). Dès qu'il y a des spectateurs, la scène devient lisible et elle est, ici, faussement interprétée. Les témoins, qui sont malheureusement arrivés trop tard et n'ont pas vu la scène de meurtre, entrent dans la ville avec Monsieur de Jaume qui porte le corps de « son ami, son camarade, son compagnon, son frère » (Quignard, *La Frontière* 57), et décrivent ce qu'ils voient comme un tableau peint d'un héros accablé de chagrin. Cette interprétation qui fait ressortir l'héroïsme se répand et Monsieur de Jaume continue sa ruse afin de gagner le cœur de Luisa, qui demande tous les détails de la mort de son mari : « [Elle] s'était fait répéter durant des heures par Monsieur de Jaume les circonstances de la mort de son mari ... Elle s'était fait décrire les lieux. Elle lui avait fait reproduire les mots et les cris » (Quignard, *La Frontière* 53). Ceci rend les aveux finaux de Monsieur de Jaume encore plus indéfendables et l'humiliation de Luisa encore plus profonde.

La labilité des signes, et le caractère trompeur de l'image sont de nouveau valorisés à la fin, peu avant l'émascation de Jaume, où l'on voit « [Luisa] couverte de voiles. Elle portait un flambeau. C'était la plus belle des femmes : plus belle que Marie sur les mosaïques des églises, plus belle que Vénus sur les toiles des peintres d'Italie » (Quignard, *La Frontière* 75). Le clair-obscur de cette scène évoque d'autres scènes et ce qui en résulte est une multiplication de scènes d'ekphrasis. Selon Sylvie Loignon, Luisa « prend les traits de Salomé ... rejouant ainsi la décollation de Jean-Baptiste » (Loignon 5). La scène d'émascation a été présagée à plusieurs reprises à travers trois mentions d'un petit miroir dont « [la] valve était en étain et représentait Judith toute ronde en train de trancher le cou d'Holopherne endormi » (Quignard, *La Frontière* 13). Monsieur de Jaume a regardé Luisa dans le miroir avant de contempler son propre reflet. Encore plus directe est la référence au miroir tout de suite après les aveux de Monsieur de Jaume:

Il lui avoua enfin les circonstances de la mort de Monsieur d'Oeiras. Elle ne dit rien ... Elle regarda l'effigie de son ancien époux qui reposait sur le chevalet. Elle s'agenouilla près de l'âtre. Par terre elle vit le petit miroir bombé de Venise, le prit et le jeta au feu. Elle regarda les montures de bois doré brûler et la valve en étain qui commençait à fondre. Peu à peu elle fut frappée d'un coup violent à l'intérieur d'elle-même. Elle s'endormit à genoux. Son rêve revint (Quignard, *La Frontière* 69-70).

Tout comme l'ombre de son mari, la représentation de Judith et Holopherne, une fois fondue dans le feu, hante Luisa et inspire sa vengeance.

À travers l'ekphrasis des azulejos et d'autres toiles et sculptures, Pascal Quignard montre la capacité de l'image à franchir des limites et de traverser les frontières. *La Frontière* prend

certes son titre du lieu Palais de la Fronteira au Portugal, mais il renvoie aussi à « la transgression, au franchissement temporel et spatial, grâce à l'image » (Loignon 3). Dans son article « *La Frontière* : un roman selon Pascal Quignard », Midori Ogawa évoque cette déchirure temporelle qui figure dans les écrits de Pascal Quignard :

L'écrivain est un chasseur conscient de l'abîme qui divise le passé (la temporalité continue que l'on peut remonter) et le jadis (l'«inatteignable»<sup>13</sup>). Le roman joue alors sur le décalage de ces deux registres ayant pour objectif d'ouvrir une déchirure temporelle qui laissera ressentir l'éclat du jadis derrière le passé. Pour cela, le romancier met en place le procédé de court-circuit. Il s'agit de convoquer un récit appartenant à un temps passé afin de le remettre dans une autre diégèse en créant un effet d'échos et de répercussion (Ogawa 63).

Le narrateur mentionne le jardin de Mascarenhas au début et à la fin de ce récit mystérieux. Sa construction ne s'accomplit pas avant que les résultats du triangle amoureux soient révélés. Comme le dit Cristina Alvares dans son article « La jardin de Mascarenhas : structure de bord et lieu de tensions dans *La Frontière* de Pascal Quignard », le jardin est « le lieu [du déclenchement du récit] et celui qui recueille ses restes sous la forme des azulejos ... le substitut artistique d'une série de vengeance » (Alvares 1). Le jardin du Palais, une source par excellence d'images intriquées dans le récit, est rempli de statues et de toiles, images pétrifiées des dieux anciens d'une époque révolue :

---

<sup>13</sup> « L'animation de l'âme en tant que pensée, la narration au sein de l'être en tant que temps porteront toujours sur l'antériorité abyssale de ce que Cusa nomme l'inatteignable (*inattēgibilis*). Elles commémoreront toujours la proie sans visage et sans nom que l'on suit à la trace et par laquelle on devient homme en la suivant à la trace. Une altérité antécédra toujours ». (Quignard, *Rhétorique spéculative*, 112)

Il y avait une Diane de marbre blanc qui visait avec sa lance l'air, le ciel du soir, le néant. Ou encore un grand Cupidon ailé qui visait avec sa flèche le vide de la toile. Un dieu Orphée qui jouait de la viole et poussait du bout de l'archet le néant. Un Brutus qui pointait avec sa petite dague le néant. Un grand Priape de marbre qui plongeait l'extrémité de son sexe vigoureux dans le néant et l'air et le silence (Quignard, *La Frontière* 36-37).

À travers ces images qui évoquent la chasse, le regard mortel, la vengeance et la folie du désir nous retrouvons un rapprochement entre le récit de *La Frontière* et une variété de mythes et de scènes historiques. Vers la fin du roman il y a un repli parfait du dénouement sur l'introduction de l'œuvre ainsi qu'une parenthèse historique qui est censée renforcer la réalité historique de l'histoire qui vient d'être racontée : « Le roi leur montra Neptune, dans les buis, brandissant son trident vers le néant. Quelques pas plus loin, il leur montra la nymphe Thétis jaillissant des vagues, tendant vers le néant un plateau rempli de bijoux d'Héphaïstos. Il leur montra un grand Priape de marbre qui plongeait l'extrémité de son sexe robuste dans le néant et l'air » (Quignard, *La Frontière* 85). Selon Alvares : « La tension entre les azulejos et les statues prolonge dans le jardin la tension entre roman (reste, référent, fauve) et récit (totalité, signification, ordre) - ce qui conduit à voir le jardin de Mascarenhas comme une figure de l'écriture littéraire selon Quignard » (Alvares 7). En ce sens, l'intrigue de *La Frontière* joue dans le jardin de Mascarenhas comme une pièce spectrale de tout temps.

Le contraste entre ces statues classiques et les ombres bleues des azulejos peut être interprété comme représentatif du contraste entre le désir et la virilité conventionnelle et la passion prédatrice et bestiale qui rôdent dans les marges de la culture. Midori Ogawa s'interroge à cet égard : « [Si] l'on suit les propos du conte, ce sont non pas les personnages peints en

images mais les spectateurs eux-mêmes qui sont en réalité des ombres » (Ogawa 58). Donc, la tension est transposée entre ces représentations classiques du pouvoir et de la noblesse humaine et la forme bestiale de nos âmes projetées au mur. Cette tension montre une des frontières évoquées par le titre du roman, la frontière entre l'être humain et les animaux. Selon Alvares, « [il] est facile au sordide de se glisser dans le sauvage. Rejetés dans les marges de la culture, les sordidissima présentent une structure de bord qui établit une continuité entre la culture et la nature, entre l'humain et l'animal, sur laquelle se déploie la prédation » (Alvares 3). Selon Ogawa, « [en] racontant une histoire de désir et de vengeance, *La Frontière* semble faire écho à cette tradition antique, notamment au *Satiricon* que Pétrone a écrit pour se venger de la vie de débauche de l'Empereur Néron » (Ogawa 60). Alvares explore le thème du sordide dans les écrits de Pascal Quignard :

L'écriture de Quignard valorise et met en relief le détail en tant qu'impossible à assimiler dans ses formes et catégories narratives. Le détail est le petit objet perdu qui, errant dans les franges narratives, donne tout son poids à ce qui est raconté. Ce qui enracine les azulejos dans le réel, ce sont des détails comme le pubis rasé et tatoué d'une femme ou les figures féminines qui excrètent. Quignard appelle ces détails les sordidissima et les définit comme ce qui tombe sous les yeux dans la brusque marée descendante de la moisissure culturelle (Alvares 2).

Dans ce récit nous retrouvons plusieurs scènes et images bestiales, étranges, violentes et souvent sordides. Les images que Pascal Quignard décrit sont également fascinantes et mystérieuses. L'effet est que *La Frontière* s'inscrit dans le langage des rêves.

L'auteur écrit dans *Rhétorique Spéculative* : « Pas plus que la musique n'est dans l'instrument à cordes, un roman n'est dans le langage ordinaire ... Un roman n'est pas dans le langage. Parce que le rêve n'est jamais dans le langage. Le rêve n'est pas né du langage. Les animaux sans langage rêvent » (Quignard, *Rhétorique spéculative* 86). Le langage de *La Frontière* évoque les rêves par sa fragmentation, les images et les scènes racontées. Selon Ogawa : « Puisque le rêve est la narration la plus archaïque pour l'homme, le roman quignardien ... prend la forme d'un récit de rêve, articulé par une succession de scènes » (Ogawa 61). Le rêve sous-tend la prédation, et rend compte d'une volonté primitive qui nous rapproche des animaux. La source de l'humanité n'est que la « prédation imitée » (Quignard, *Rhétorique spéculative* 37). Dans *Rhétorique Spéculative* l'auteur décrit en profondeur la métamorphose de l'homme de nos origines primitives jusqu'au présent, présentée comme une lignée de prédateur et de proie :

Ces transports sont les premières *metaphora*. Les hommes se transportèrent en ceux qu'ils imitaient et qu'ils dévoraient : ours, cerf, vautour, loup, taureau ... La chasse devint un mode de vie exclusif : l'animal est le modèle, l'image, le concurrent, l'aliment, le dieu, l'habillement, le calendrier, l'objet du cri, le sujet des rêves ... Sur les parois des grottes magdaléniennes, la face humaine est bestialisée sous forme de tête d'ours, de loup, de vautour ou de cerf (Quignard, *Rhétorique spéculative* 38).

Ainsi, sur les azulejos, après la chasse aux sangliers au cours de laquelle Monsieur de Jaume tue son rival au lieu du sanglier, il devient progressivement bestial : « À force de combattre à mains nues les taureaux, Monsieur de Jaume jugeait qu'il en avait acquis l'entêtement et le courage. Il croyait s'être associé une part de leur force » (Quignard, *La Frontière* 65). Les azulejos du Palais Fronteira représentent des visages d'hommes qui se métamorphosent en visage d'animaux et permettent aux spectateurs d'être confrontés à leurs propres impulsions prédatrices.



Chez Pascal Quignard la *metaphora* « opère deux mouvements temporels : l'évolution vers l'avenir et le retour à l'origine » (Kristeva 128). Il s'agit de transport : « Par la *metaphora* l'être s'arrache à lui-même et se transporte dans l'étant sans jamais en faire son séjour. Jamais le langage ne peut dire directement » (Quignard, Rhétorique spéculative 24) ; « la *metaphora*, le transport d'un visage de bête sur la face d'un homme » (Quignard, Rhétorique spéculative 117). Selon Irena Kristeva : « Fondée sur la vision aristotélicienne et subissant l'influence des *Métamorphoses* d'Ovide, la conception quignardienne de la métaphore implique son élargissement jusqu'à la *métamorphose* ... son côté mystérieux suscite un effet sidérant ; son côté rhétorique concrétise le désir de suggérer à partir de celui de 'plaire, séduire, agenouiller' »<sup>14</sup>. C'est à travers la métamorphose qu'on découvre le sublime :

Dans le langage sublime, l'histoire elle-même peut être prise de court, court-circuitée : le langage nu est celui qui fait surgir une 'vision digne de toute époque' ... C'est en quoi il n'y a pas de *metaphora* qui ne soit un *paradoxon*. C'est en quoi la *litteratura* pense à la lettre en vérité, pense plus que toute pensée ... Il y a une violence de la pensée, qui est une violence du langage, qui est une violence de l'imaginaire, qui est une violence de la nature (Quignard, Rhétorique spéculative 59-60).

Tout cela pour dire que ce mouvement entre image et texte, passé et présent, bête et homme, azulejos et récit, représente des échos, comme des reflets sur l'eau, qui nous plongent dans l'abîme de notre origine, sidérés devant la source comme Narcisse dans l'eau, comme Pascal Quignard devant les azulejos.

---

<sup>14</sup> « Le métaphore est le transport à une chose d'un nom qui en désigne une autre, transport ou du genre à l'espèce, ou de l'espèce au genre ou d'espèce à espèce ou d'après le rapport d'analogie » (Kristeva 97).

Ce récit s'organise dès lors, d'un point de vue thématique, autour de la vengeance, et d'un point de vue formel, autour de la création d'images multiples qu'il va falloir agencer. Relisons à cet égard les propos de l'auteur : « Toujours il s'agit d'une histoire de prédation. C'est une intrigue de désir ou de chasse. Quand cette prédation atteint son état le plus raffiné, il s'agit d'une histoire de vengeance (désir des hommes entre eux) ou de guerre (chasse des hommes entre eux) » (Quignard, *Rhétorique spéculative* 141). Alvares explore cette question : « [Pour] Pascal Quignard, l'ordre narratif est engendré par une dynamique de conflit qui a un référent : la prédation proto-humaine. Tout récit est un récit de chasse. L'universel narratif (sa sémantique invariante) consiste dans la succession de trois verbes – vini, vidi, vici – qui disent au passé simple la succession des trois pas de la prédation : poste, guet, bond » (Alvares 3). Donc, l'histoire de prédation dans *La Frontière* provient de la création des relations d'un azulejo à un autre. Sylvie Loignon affirme :

Parce qu'il est question de retracer des histoires de vengeance et de prédation, des histoires de désir et parce qu'il faut utiliser pour cela les *metaphora*, la narration pour Quignard consiste à lier des images. Or, si tout récit est une histoire de désir et de chasse, l'auteur devient lui-même le chasseur et la proie ... l'auteur est ce solitaire, sanglier pourchassé dans *La Frontière*, aussi bien que ce « rencogné », ce chasseur (Loignon 4).

Un profond rapport avec le lecteur apparaît également, comme lorsque des yeux surgissent de l'ombre, guettant les protagonistes : « Tout à coup ... dans l'espèce de nuée qui longeait la rivière, ils virent deux yeux où brûlait une flamme qui était indescriptible » (Quignard, *La Frontière* 42). A ce moment, le lecteur peut croire qu'il est en train de plonger dans une hallucination où la frontière qui sépare humain et animal, homme et bête, s'évapore. La

possibilité d'investissement de l'image par le lecteur est de plus évoquée par Sylvie Loignon qui souligne :

[Le] livre ... raconte deux fois l'histoire : par la relation elle-même et par la présence des reproductions d'*azulejos*, comme s'il s'agissait d'expliciter ce que les images donnent à voir, ce qu'elles détiennent, et paradoxalement d'invalidier de ce fait tout pouvoir auctorial, la parole étant *in fine* reléguée au secret et au silence. De fait, dans ce récit, l'image est bien 'l'interdit du dire' (Loignon 3).

À la fin de *La Frontière* le roi interdit toute mention de l'histoire de Monsieur de Jaume : « Je ne veux pas entendre un mot de votre bouche concernant une histoire qui nous a donné tant de peine » (Quignard, *La Frontière* 83). On impose au marquis de Fronteira le silence, le secret, ce qu'il respecta en mettant l'histoire en image : « Pas un mot ne sortit de sa bouche. Il fit venir des artisans auxquels il commanda des azulejos ... En silence, il leur donne quelques dessins ... En silence, les artisans les agrandirent et les passèrent au four » (Quignard, *La Frontière* 84). La loi du silence imposée par le roi permet au récit de retourner aux azulejos, sa source d'inspiration.

#### CHAPITRE 4 : L'IMAGE MANQUANTE DANS *TERRASSE À ROME*

Dans un entretien réalisé avec Catherine Argand pour *Lire*, Pascal Quignard, décrit *Terrasse à Rome* de la façon suivante : « C'est un livre difficile. Chaque chapitre relève d'un genre littéraire particulier: déposition, lettre, conte, tableau, dialogue... » (Quignard, Pascal Quignard, Goncourt 2002). Il serait facile d'en conclure que *Terrasse à Rome* est principalement une œuvre qui vise une exploration de la langue par le biais de genres littéraires variés. Dans *Pascal Quignard le Solitaire*, Chantal Lapeyre-Desmaison ajoute : « On peut ainsi lire *Terrasse à Rome* comme une longue méditation portant sur le travail de l'écrivain, la création des images et leur nécessité, et le phénomène de la reconnaissance impossible. (Que reconnaît-on quand on lit ? Question de lecteur et d'écrivain) » (Lapeyre-Desmaison). Cette méditation sur l'écriture et la question de la reconnaissance est ainsi présentée comme liée inextricablement à la création des images. Pascal Quignard affirme, au cours de ses entretiens avec Chantal Lapeyre-Desmaison, que, quant à l'écriture, *Terrasse à Rome* constitue son art poétique : « Pour la part qui revient à l'écriture le seul vrai Art Poétique, c'est *Terrasse à Rome*. Ma manière est reprise de cette manière inventée par Louis de Siegen au cœur du XVII<sup>e</sup> siècle, la manière noire ... tout est dit, scrupuleusement avoué, partant crypté, de ce fait invisible » (Lapeyre-Desmaison 131). Dans l'entretien avec Argand, interrogé par celle-ci sur la manière noire l'auteur répond :

À l'époque baroque, deux grandes inventions s'opposent. D'un côté, l'idée romantique d'une création venue de rien, comme le dieu chrétien, l'idée de la table rase (tabula rasa) de Descartes pour qui tout s'inscrit sur papier blanc. Et de l'autre, la manière noire qui considère que tout est soumis au chaos du passé, que la plaque de cuivre sur laquelle nous

travaillons est entièrement rayée par les traditions historiques, ethnologiques, animales.

Un homme comme moi peut seulement appuyer un peu sur une rayure pour que là où tout était noir un peu de blanc apparaisse (Quignard, Pascal Quignard, Goncourt 2002).

Nous tentons une exploration de la reconnaissance des images dans la lecture et de leur description dans *Terrasse à Rome*. Nous traitons également des rapports entre cette écriture à la manière noire de Pascal Quignard et la thématique de la fascination.

*Terrasse à Rome* – récipiendaire du Grand Prix du roman de l'Académie Française en 2000 – est un beau roman imagé qui est présenté sous la forme d'une reconstitution biographique de la vie d'un graveur au 17<sup>e</sup> siècle. Ceci étant dit, les images gravées qui y sont proposées n'existent pas réellement, et le personnage principal n'a aucune réalité historique. Les images décrites sont intriquées dans le récit à tel point que c'est l'image qui domine – et qui prend le pas sur la chronologie. Les gravures de Meaume, et les descriptions de nombreuses images ponctuent la narration de façon à ce que le voyage paraisse fragmenté ; on ne sait plus où les paysages décrits se terminent et où la scène commence. Dans son article, Sylvie Loignon « A l'ombre des images », avance « qu'il y a ici une confusion entre la mobilité du voyage, dont les gravures tracent les différentes étapes, et celle du récit constitué de fait d'un flux d'images, entre la continuité de la narration et la discontinuité (la pause) de la description » (Loignon 7-8). Cette discontinuité de la description, ces scènes d'ekphrasis, de durée indéterminée, créent un paysage illusoire et ambigu. Quant aux scènes d'ekphrasis des gravures, le protagoniste, Meaume, fait référence à huit extases dont certaines sont décrites. Elles représentent des moments de rapt, ou de fascination, et sont liés au sublime qui éclate comme un coup de foudre (Boileau 341-342) et nous transporte. Les quatre premières extases de Meaume comprennent : « 'Un rêve, un souvenir, une toile de la main de Claude Gellée offerte par lui l'année 1651 représentant sainte

Paule dans le port d'Ostie, une jeune fille devant les bateaux dans le port de Bruges.' Puis, comme il avait cessé de parler, il rumina dans son silence » (Quignard, Terrasse à Rome 37). Le silence s'impose chez Meaume après qu'il évoque la quatrième extase qui montre Nanni. Il explique son silence en disant : « 'Parce que lorsque je suis en présence de certaines images je souffre' » (Quignard, Terrasse à Rome 37). La cinquième extase, une gravure, représente « une ville ruinée dans la montagne, avec, au-dessus, à la limite des nuages, un sentier escarpé et un âne au-dessus de l'abîme » (Quignard, Terrasse à Rome 39-40). Cette gravure est si parfaitement insérée dans le texte et dans la fiction que l'action l'emporte jusqu'au moment où on lit : « Sur la cinquième gravure noire ils repartent » (Quignard, Terrasse à Rome 54), phrase qui vient soudainement rappeler le contexte. Cette cinquième gravure crée en effet pour le lecteur une scène vivante et colorée, même si ce qui est décrit est en noir et blanc. Comme l'écrit Pascal Quignard : « 'On doit regarder les graveurs comme des traducteurs qui font passer les beautés d'une langue riche et magnifique dans une autre qui l'est moins la vérité mais qui a plus de violence' » (Quignard, Terrasse à Rome 163-164). L'intensité de la vision est même augmentée par l'absence de couleur.

À l'absence des images gravées qui existent réellement, le roman lui-même devient la représentation de la manière noire où, comme le dit l'auteur, « tout est soumis au chaos du passé ». Le roman s'ouvre donc sur la « première gravure à la manière noire » (Loignon 5), celle du visage de Meaume, défiguré à l'eau-forte, après laquelle il cache son visage dans l'ombre. L'incipit de *Terrasse à Rome* présente le personnage de Meaume au moment de sa défiguration et établit rapidement deux faits : « À Bruges j'aimais une femme et mon visage fut entièrement brûlé » (Quignard, Terrasse à Rome 9). Après sa première rencontre avec Nanni Veet Jakobsz le récit est ponctué par le clair-obscur :

Elle, elle cherchait sa silhouette. Elle le voyait se dissimuler derrière les parapets des ponts au-dessus des canaux ... Elle le voyait mêler son ombre à l'ombre noire des porches (14); Meaume dit : 'Pour le deuxième rendez-vous je suivis une petite bougie piquée dans une coupelle de cuivre dans un corridor' (17) ; Meaume, l'apprenti de Jean Heemkers, suit la flamme, suit la coupelle et les doigts roses, suit la servante, suit les épaules illuminées ... À la lueur de la bougie, leur embarras est réciproque ... (18).

Nous retrouvons également dans les scènes entre Meaume et Nanni un champ lexical du regard et du silence : « Meaume surprit le regard qu'elle portait sur lui. Ce regard sur lui, toute sa vie, vécut en lui ... En s'inclinant, elle répondit à leur salut. Mais pas un mot entre eux » ; « Ils ne parlent pas. Elle tient sa tête penchée. Puis elle le regarde directement, dans les yeux. Elle ouvre ses grands yeux en le dévisageant. Ils se touchent dans ce regard » (Quignard, *Terrasse à Rome* 13-15). Le thème du silence imprègne toute l'œuvre quignardienne et renvoie à la fois aux personnages de Meaume et de Nanni, au secret de leur amour, aux regards qu'ils échangent, et aux images manquantes décrites dans ce roman qui résistent à l'interprétation. Sylvie Loignon écrit :

[Si] *Terrasse à Rome* retrace la vie imaginaire de Meaume, son parcours, son errance ... le récit déporte sans cesse le lecteur vers une image manquante. Absente, l'image l'est à double titre : d'abord parce qu'il ne s'agit pas d'un texte illustré ... Mais elle est absente surtout parce que, n'existant qu'à travers son ekphrasis, elle conserve cette part énigmatique, cette part d'ombre qui la traverse et la déforme (Loignon 7).

Les scènes d'ekphrasis qui innervent l'œuvre quignardienne sont souvent liées à l'absence d'image dans le texte, mais en général, puisque les images existent, comme dans *La Frontière*

par exemple, il est toujours possible de comparer la description avec l'œuvre réelle. Dans de telles œuvres on peut aisément faire référence aux mythes et aux récits que ces images représentent. Dans *Terrasse à Rome* nous n'avons pas de recours.

Ceci nous rappelle la question posée par Chantal Lapeyre-Desmaison, celle du lecteur et de l'écrivain : « Que reconnaît-on quand on lit ? » À cause de l'absence de vision, que voit-on ? Dans *Terrasse à Rome*, après la description de la cinquième gravure, l'auteur fait un résumé de la manière de travailler de Meaume, pris en charge par le personnage de Claude Gellée :

« L'intensité de la vision préoccupait sa main et elle n'avait plus de souci pour rien d'autre ... il fallait que ce qu'il voyait au fond de son crâne, derrière ses yeux, surgît. La vision se découpait sur l'ombre, sortait du fond, s'arrachait à une nuit qui ne connaissait pas la lumière » (Quignard, *Terrasse à Rome* 41). De même, l'image que conçoit le lecteur, surgit derrière ses yeux comme dans un rêve. D'où le rapprochement entre Meaume et le lecteur, par lequel le roman s'ouvre : « Les hommes désespérés vivent dans des angles. Tous les hommes amoureux vivent dans des angles. Tous les lecteurs des livres vivent dans des angles. Les hommes désespérés vivent accrochés dans l'espace à la manière des figures qui sont peintes sur les murs, ne respirant pas, sans parler, n'écoulant personne » (Quignard, *Terrasse à Rome* 9-10). L'ombre est le lieu de notre désir ainsi qu'un lieu créateur. Ce sont les ombres qui nous dessinent, comme l'écrit l'auteur dans *Terrasse à Rome* : « Et l'ombre, selon l'heure, dessinait son tour » (Quignard, *Terrasse à Rome* 61). Sylvie Loignon affirme :

[Ce] n'est plus l'homme qui trace des ombres sur un mur ... c'est l'ombre qui nous livre l'énigme de son désir en ce qu'il a à voir avec la mort ... Ainsi, les gravures de Meaume se découpent sur l'ombre. Elles donnent à voir le sublime et le *furore* propres à



l'esthétique baroque puisqu'elles effectuent cette rencontre inattendue - *paradoxon* - avec l'irreprésentable (Loignon 11-12).

De cette façon, c'est de l'ombre que surgit le sublime. Dans un des quatre propos tenus par Meaume, et rapportés par le personnage Grünehagen, il déclare, au sujet de Nanni :

L'amour consiste en des images qui obsèdent l'esprit ... Son signalement est donné dans les rêves car dans les rêves ni la volonté ni l'intérêt ne règnent. Or, les rêves, ce sont des images. Même, d'une façon plus précise, les rêves sont à la fois les pères et les maîtres des images. Je suis un homme que les images attaquent. Je fais des images qui sortent de la nuit (Quignard, Terrasse à Rome 46-47).

Tout comme Meaume est captivé par Nanni depuis leur première rencontre, le lecteur est saisi par l'image silencieuse. La mise en mots de ces images à la manière noire trouve « son paradigme dans le récit des rêves » (Loignon 9), tout comme dans *La Frontière*. Selon l'auteur, le « roman n'est pas dans le langage » mais il repose sur « l'association des images » (Quignard, Rhétorique spéculative 172). Les images décrites nous dévoilent car ce qui apparaît devant nos yeux quand on lit, « c'est ne pas voir. C'est chercher. C'est regretter l'absence, espérer, rêver, attendre » <sup>15</sup> (Loignon 10).

Dans *Le Sexe et l'Effroi*, l'auteur déclare : « Seuls les œuvres d'art capables de la représentation du corps humain (la peinture, la statuaire, la photographie, le cinéma) sont à même de ramener dans leurs filets les vestiges de ces scènes qui proviennent de cet autre monde » (Quignard, Le Sexe et L'Effroi). La réflexion sur l'absence d'image est poursuivie dans

---

<sup>15</sup> Quignard, Vie secrète 173.

*La Nuit sexuelle* et dans *Pascal Quignard le Solitaire*. Chantal Lapeyre-Desmaison interroge l'auteur sur le paragraphe avec lequel il ouvre son roman *Le Sexe et l'Effroi*, celui-ci répond :

Nous transportons avec nous le trouble de notre conception. Il n'est point d'image qui nous choque qu'elle ne nous rappelle les gestes qui nous firent ... La reproduction sexuée aléatoire, la sélection par la mort imprévisible et la conscience individuelle périodique (que le rêve restaure et fluidifie, que l'acquisition du langage réorganise et enténèbre) sont une seule même chose regardée en même temps. Or cette 'chose regardée en même temps' nous ne pouvons en aucun cas la voir. Nous sommes venus d'une scène où nous n'étions pas. L'homme est celui à qui une image manque (Quignard, *Le Sexe et L'Effroi* 9-10).

Pascal Quignard reprend cette idée dans *Terrasse à Rome* quand il souligne :

'Il y a une nuit irrésistible au fond de l'homme. Chaque soir les femmes et les hommes s'endorment. Ils sombrent en elle comme si les ténèbres étaient un souvenir. C'est un souvenir. Les hommes croient parfois qu'ils s'approchent des femmes ... ils ne sont que les jouets de la nuit, menés en laisse par la scène invisible qui les a engendrés et qui porte son ombre partout et sur tout.' (Quignard, *Terrasse à Rome* 140)

Tout comme le lecteur de fictions faites d'images manquantes, nous n'avons pas de recours. Cette thématique se poursuit avec la mention des images érotiques. En effet, parmi les gravures de Meaume mentionnées dans ce roman, nous retrouvons des allusions à ces images érotiques, ces « images fascinantes » (Quignard, *Terrasse à Rome* 112) composées de trente-deux cartes obscènes « qui montraient les scènes qui nous font » (Quignard, *Terrasse à Rome* 10).

La fragmentation de *Terrasse à Rome* provient du mélange des genres ainsi que du fait que ce roman retrace la vie de Meaume de façon non-linéaire. La construction du roman autour d'images manquantes fait que le récit lui-même est écrit à la manière noire. On y retrouve plusieurs évocations du clair-obscur ainsi que le thème du silence. Les images décrites dans ce roman surgissent d'un fond enfoui comme dans un rêve et, absentes, elles restent dans l'ombre et conservent leur caractère lacunaire. Ces images se rapportent également à la thématique de la fascination à travers leur silence, elles « obsèdent l'esprit » et on souffre. Sylvie Loignon affirme : « Si 'la nuit et le silence' caractérisent la peinture de Georges de La Tour, c'est bien de nuit et de silence qu'est composé *Terrasse à Rome* » (Loignon 6). L'absence de couleur contribue cependant à l'intensité de la vision provoquée chez le lecteur. Les graveurs sont des traducteurs et la langue noir et blanc des gravures est une langue violente. Comme l'écrit Quignard : « Il n'y a jamais assez de noir pour exprimer le violent contraste qui déchire ce monde entre naissance et mort ... Il ne faut pas dire : *entre naissance et mort*. Il faut dire de façon déterminée comme Dieu : *entre sexualité et enfers* » (Quignard, *Terrasse à Rome* 100). Nous sommes saisis devant les images qui nous choquent et qui montrent « les gestes qui nous firent » et « la sélection par la mort imprévisible ». D'où le rapprochement entre les images fascinantes et les images érotiques. Tout comme le lecteur, « [l'homme] est celui à qui une image manque » et ils sont tous les deux menés par la scène invisible « qui porte son ombre partout et sur tout ». Ces images noires ne racontent pas, elles restent silencieuses et engendrent la fascination parce qu'elles nous dirigent vers l'image manquante de notre conception. Comme le dit Pascal Quignard, « [par] la manière noire chaque forme sur la page semble sortir de l'ombre comme un enfant du sexe de sa mère » (Quignard, *Terrasse à Rome* 94). On peut ainsi résumer la théorie

quignardienne sur l'art pictural selon laquelle les images proviennent d'une scène primitive et créatrice, et en fin de compte, d'une scène irréprésentable.

## CONCLUSION

Chez Pascal Quignard la peinture et la littérature sont inextricablement liées, d'où la récurrence des scènes d'*ekphrasis* dans lesquelles des œuvres d'art sont décrites en plein cœur d'un récit fabulaire. A travers l'inscription de ces images l'œuvre de Pascal Quignard franchit les frontières qui existent entre la philosophie et la poésie, le réel et l'imaginaire, le passé et le présent. Le mélange des genres, des tons et des arts que nous retrouvons dans l'œuvre quignardienne crée un lieu propice à l'exploration du rapport texte-image. Pour l'auteur, le texte et l'image sont immiscibles. Tout comme il est impossible pour la peinture de reproduire exactement la matière qu'elle représente sur la toile, l'image peinte est toujours plus condensée que sa représentation en langage – à chaque transition entre ces médiums, la métamorphose. Donc, Pascal Quignard n'invite pas le lecteur à lire les images qu'il décrit dans ses ouvrages, il l'invite à éprouver ces images. À chaque reprise, il met en valeur la production de l'image – comme dans son ouvrage sur *Georges de La Tour* et les romans *Tous les Matins du Monde*, *La Frontière* et *Terrasse à Rome* – en explore la création autant que les vies des peintres. Nous pénétrons dans leur univers. De cette façon Pascal Quignard examine les images dans l'esprit de l'anamorphose de l'âge baroque, défiguré comme la réflexion de Narcisse dans l'eau, afin de voir la vérité derrière l'image. L'*ekphrasis* dans l'œuvre quignardienne fonctionne comme la ruse de Persée à Méduse – le sens derrière l'image est voilé et on la regarde de biais. Il affirme donc le pouvoir de l'image et il le déjoue par l'écriture.

La fascination cristallise divers aspects dans l'œuvre quignardienne : le regard, comme on le voit dans ses œuvres qui se concentrent sur les mythes classiques ou la Rome antique et rendent compte des dangers du regard mortel, ou à travers le symbole des vanités du miroir (« Tout

visage est l'autre de la mort. L'autre monde est là, dans l'eau obscure du miroir qui est découpé comme une porte sur l'autre monde » (Quignard, Georges de La Tour 19)); et le silence qui est montré à travers l'énigme de toiles qui résistent à l'interprétation, ou le noir profond des toiles de Georges de La Tour.

Roland Barthes écrit dans son ouvrage *Rhétorique de l'image* que « [la] langue de l'image ... n'est pas seulement l'ensemble des paroles émises ... c'est aussi l'ensemble des paroles reçues » (Barthes 7). La fascination capte donc celui qui regarde. Elle n'est pas possible sans la participation du sujet regardant ; pour qu'elle se produise le récepteur doit ajouter à l'image ce qui cependant y est déjà. Les toiles de Georges de La Tour (« maître des regards tournés en-dedans ») nous permettent des interprétations multiples et il en émane donc de l'indécidable, elles sont « des images qui sont des énigmes » (Quignard, Georges de La Tour 29). De même dans le roman *Tous les Matins du Monde*, l'image est énigmatique et silencieuse.

Son roman *Le Sexe et l'Effroi* est emblématique de son œuvre à l'égard de la prégnance de l'image dans son écriture car l'auteur traite notamment de la représentation des mythes de Narcisse et de Méduse en examinant les toiles et les fresques romaines. La thématique de la fascination, apparaît de façon sous-jacente dans la mesure où le protagoniste d'Ovide, sidéré par son propre regard, plonge dans l'eau pour ne jamais en ressortir. Quelques chapitres plus loin, la figure de Méduse peinte par le Caravage sur un bouclier engendre une analyse, il s'agit, cette fois-ci, de l'autre versant : après le regard fasciné, le regard fascinant de la Gorgone.

Pascal Quignard, écrivain de l'image, se sert des arts sous toutes leurs formes – physiques (peintes, gravées, sculptées), hallucinées et rêvées – afin d'aborder les aspects fascinants de l'image qui donnent du poids au discours et qui nous mènent au sublime. La réflexion sur le

sublime qui en résulte innerve en effet la majeure partie des récits de Quignard, qui reprend bien souvent le motif de la célèbre fresque de Paestum, où le plongeur se jette dans le vide, moment de l'à-pic, du *kairos* par excellence. Cette volonté de saisir l'instant et de le figer apparaît dans *Le Sexe et l'Effroi* quand l'auteur raconte le moment où le peintre Parrhasios soumet un vieil homme à la torture dans le but de représenter l'extrême souffrance de Prométhée juste avant sa mort : « Le vieillard commença à mourir. D'une voix faible, le vieil homme d'Olynthe, dit au peintre d'Athènes : 'Parrhasios, je meurs.' Reste comme cela. Toute peinture est cet instant » (Quignard, *Le Sexe et L'Effroi* 49). Les mythes de Narcisse et de Méduse ont également en commun d'être associés à un moment temporel spécifique que Pascal Quignard désigne par le terme d'*augmentum*. Il s'agit de l'instant crucial, celui du coup de foudre, du rapt, et c'est par ce biais que l'œuvre de l'auteur s'inspire du pseudo-Longin, auteur d'un « traité du *tonos*, de la tension, de l'*intonatio*, du tonnerre, de l'*energeia* propre au langage pour peu qu'il devienne quête de la profondeur et des limites » (Quignard, *Rhétorique spéculative* 56).

Pour Pascal Quignard, la fascination de l'image peinte est liée à la sexualité, au désir et à la mort. L'esthétique baroque, également abordée dans l'œuvre quignardienne, s'inscrit dans la lignée de l'esthétique des Anciens et de leur fascination avec ce qui « prépare fin » c'est-à-dire « le déjà mort ». Les deux styles ont tendance à représenter le point culminant, l'apogée de l'histoire. Les artistes de l'Antiquité eux aussi peignaient l'*augmentum* et mettaient le spectateur en garde contre l'excès qui conduit à la mort. Nous retrouvons dans ces toiles ce qu'on nomme l'effet-Méduse, technique du Caravage : dans ce tableau - les personnages sont « surpris dans l'extase ». Le tableau *l'Extase de Saint François* de La Tour illustre bien cet effet. Tout au long de l'ouvrage de Pascal Quignard sur La Tour nous retrouvons le leitmotiv du *raptus* du saint et dans cette toile le visage de Saint François est figé, déformé dans un cri silencieux. Mais comme

le dit l'auteur : « Ce ne sont pas des toiles que peint La Tour, mais des images » (Quignard, Georges de La Tour 50). Il s'agit donc de l'*imago* du saint, son masque mortuaire.

Les passages entre la vie et la mort n'est pas restreint à la peinture classique : le style baroque est le cadre esthétique parfait pour son exploration. Les natures mortes et les symboles des vanités qui sont décrits dans *Tous les Matins du Monde* et dans *Georges de la Tour* permettent de montrer, par le biais des symboles associés à ces toiles, le point de passage entre ces deux états. La méditation silencieuse sur les vanités dépeintes dans les peintures coites est analogue aux oraisons des leçons des ténèbres, et cette façon de communiquer directement avec Dieu était le point de mire de la religion du 17<sup>e</sup> siècle. En ce sens, Pascal Quignard lie la contemplation de la peinture avec la spiritualité et la prière fervente – c'est comme le silence devant la mort. À travers la contemplation des peintures coites on peut savourer l'épiphanie ; la fascination du divin nous livre à l'expérience du sublime.

Nous avons cité dans notre premier chapitre le dialogue entre Socrate et Parrhasios sur l'essence de la peinture que rapporte Pascal Quignard dans *Le Sexe et l'Effroi*. En premier lieu, la peinture représente ce qu'on voit, ensuite la beauté et enfin « l'*ethos* de la *psychè* » (Quignard, *Le Sexe et L'Effroi* 53) à l'instant crucial – ce qui est invisible. De cette façon la peinture donne à voir l'absent. Alors que Georges de La Tour faisait figurer ses figures mythiques, les anges et les saints, dans la pénombre, les toiles de Lubin Baugin cachaient tout à fait leur sujet, grâce au choix narratif proposé par Pascal Quignard. La peinture est imprégnée d'une présence invisible, le seul témoin aux visitations spectrales de la femme morte de Sainte Colombe. Même si l'ombre de Madame de Sainte Colombe est une invention de Pascal Quignard, le secret et l'énigme que contiennent ces images illustrent bien l'hospitalité de l'image et sa puissance. Ici, l'image dans la peinture est une expression puissante du désir.



L'acte de peindre est un acte créateur, cet acte répond au désir de représenter l'invisible dans le visible, l'irreprésentable – il répond à des manques. Si à travers l'*ekphrasis* les descriptions des images sont insérées dans le texte, le processus inverse a généré la création de *La Frontière*, car les azulejos du palais de Fronteira, au Portugal, sont le point de départ de la fiction. C'est à partir de la fascination engendrée par ces faïences que Pascal Quignard crée son récit. Le regard que l'auteur portait sur les azulejos du Palais et la création d'un récit à partir de ces images a donné lieu à la création d'un texte qui est l'exemple par excellence du pouvoir trompeur de l'image et de la puissance mortifère du regard. Lieu de ruses et de déception, la majorité de l'action dans le roman a lieu dans l'ombre. La métamorphose est un leitmotiv de ce roman et elle motive toute l'œuvre quignardienne. Elle montre la tension qui existe entre le passé et le présent, le mensonge et la vérité, l'homme et la bête. Cet entremonde où l'art peut introduire ce qui est invisible, ce qui est mystérieux et ce qui provoque de l'effroi est fascinant, sidérant d'une manière analogue aux rapports prédateur et proie.

Le roman *Terrasse à Rome* présente la thématique de l'image manquante à travers laquelle on découvre la théorie quignardienne sur la peinture – selon laquelle les images nous parlent de nos origines car nous sommes issus d'une scène où nous n'étions pas présents. L'image manquante de nos origines nous hante, selon l'auteur. On ne peut que l'imaginer. Pascal Quignard écrit dans *La Nuit sexuelle*, « Une image manque dans l'âme ... On appelle cette image qui manque « l'origine » » (Quignard, *La Nuit sexuelle*). Certains des paradigmes présentés ici se retrouvent dans d'autres chapitres du *Sexe et l'Effroi* et dans *La Nuit sexuelle* de Pascal Quignard, œuvres qui posent à nouveaux frais cette question de l'image manquante, mais dont l'étude aurait supposé un déplacement par rapport à notre perspective. Nous avons cependant abordé cette question à travers l'analyse de *Terrasse à Rome* où, selon l'auteur, « [ce] sont les

ombres qui nous dessinent », elles sont le lieu propice de notre désir ainsi qu'un lieu créateur. Ceci est montré dans les angles et l'écriture qui sombre dans la pénombre de ce roman. Le style hallucinatoire et fragmenté fait appel aux rêves qui sont « à la fois les pères et les maîtres des images ». Les gravures de Meaume proposent une rencontre inattendue avec l'irreprésentable – l'autre-monde se découpe sur la réalité comme les images qui sortent de la nuit et qui nous dévoilent. C'est donc l'inconnu qui nous fascine, entre l'avant-coup et l'après coup qui s'annonce - l'inconnu originaire et l'inconnu de la mort.

## BIBLIOGRAPHY

- Alberti, Léon Battista. *De la statue et de la peinture*. Trans. Claudius Popelin. Paris: A. Lévy, 1868.
- Alvares, Cristina. "Le jardin de Mascarenhas: structure de bord et lieu de tensions dans La Frontière de Pascal Quignard." *Diacritica* (2008): 221-228.
- Barthes, Roland. "Rhétorique de l'image." *Communications* 4.4 (1964): 40-51.
- Boileau. "Traité du sublime." *Œuvres complètes*. Ed. Françoise Escal. Paris: Gallimard, 1966. 331-440.
- Calle-Gruber, Mireille. "Les Écritures apocryphes de Pascal Quignard." Bonnefis, Philippe and Dolorès Lyotard. *Pascal Quignard : figures d'un lettré*. Paris: Galilée, 2005. 43-57.
- Calle-Gruber, Mireille, Gilles Declercq and Stella Spriet. *Pascal Quignard ou de la littérature démembrée par les Muses*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2011.
- Corneau, Alain. *Projection Privée*. Paris: Robert Laffont, 2007.
- Corneau, Alain. "Tous les Matins du Monde." *Bouillon de culture*. Bernard Pivot. 1991 décembre 1991.
- Cousin de Ravel, Agnès. "La Peinture, pré-texte à l'écriture chez Pascal Quignard." *L'Esprit Créateur* 52.1 (2012): 48-58.
- Coyault, Sylviane. *Des récits poétiques contemporains*. Paris: Presses Blaise Pascal, 1996.
- Dalí, Salvador. *Métamorphose de Narcisse: poème paranoïaque*. Paris: Éditions Surréalistes, 1937.
- Frantz, Anaïs. "Pascal Quignard et les arts." *Présence de la littérature*. site-web. CNDP-CRDP, juin 2011.
- Hamon, Philippe. *La description littéraire*. Paris: GF, 1985.
- Kristeva, Irena. *La fascination du fragmentaire*. Paris: L'Harmattan, 2008.
- La Bible de Jérusalem*. Paris, 1974.
- Lapeyre-Desmaison, Chantal. *Pascal Quignard le solitaire*. Paris: Galilée, 2006.
- Loignon, Sylvie. "À l'ombre des images: La Frontière et Terrasse à Rome de Pascal Quignard." *Revue textimage* automne 2007.
- Mancini, Giulio. *Considerazioni sulla pittura*. Ed. Adriana Marucchi. Vol. 1. Rome: Accademia Nazionale dei Lincei, 1956. 2 vols.
- Marin, Louis. *De la représentation*. Paris: Seuil, 1993.

- . *Détruire la peinture*. Paris: Galilée, 1977.
- Ogawa, Midori. "La Frontière: un roman selon Pascal Quignard." *Gallia* 42 (2003): 57-64.
- Ovide. *Les Métamorphoses*. Paris: Les Belles Lettres, 1969.
- Platon. *La République*. Trans. Victor Cousin. London: Oxford University, 1833.
- Quignard, Pascal. *Dernier Royaume*. Paris: Gallimard, 2002-2014.
- Quignard, Pascal. "Gallimard, 2004." *Gallimard*. 2004.
- . *Georges de La Tour*. Paris: Galilée, 2005.
- . *La Frontière*. Paris: Gallimard, 1992.
- . *La Nuit sexuelle*. Paris: Flammarion, 2007.
- . *Le nom sur le bout de la langue*. Paris: P.O.L., 1993.
- . *Le Sexe et L'Effroi*. Paris: Gallimard, 1994.
- . *Les Tablettes de Buis d'Apronenia Avitia*. Paris: Gallimard, 1984.
- Quignard, Pascal. *Pascal Quignard, Goncourt 2002* Catherine Argand. 9 January 2002.
- . *Petits Traités I*. Paris: Maeght, 1990.
- . *Rhétorique spéculative*. Paris: Gallimard, 1995.
- . *Terrasse à Rome*. Paris: Gallimard, 2000.
- . *Tondo*. Paris: Flammarion, 2002.
- . *Tous les Matins du Monde*. Paris: Gallimard, 1991.
- . *Vie secrète*. Paris: Gallimard, 1998.
- Rougé, Bertrand. "Transporter, figurer, ou l'enargeia/energeia des œuvres: pour une énergétique de l'art." *Aisthesis, Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico* May 2011: n. pag.
- Rousset, Jean. *La littérature de l'âge baroque en France*. Paris: José Corti, 1954.
- Soraru, Isabelle. "De quelques musiques secrètes: Pascal Quignard et Richard Millet." *L'Esprit Créateur* 2007: 115-126.
- Vouilloux, Bernard. *La Nuit et le Silence des Images: Penser l'image avec Pascal Quignard*. Paris: Éditions Hermann, 2010.

## APPENDIX A



Fig. 1. Caravage, *Tête de Méduse*, 1595-1598, huile sur cuir marouflé sur bouclier en peuplier, 60 x 55 cm, Musée des Offices, Florence.



Fig. 2. *Narcisse à la fontaine*, 1<sup>er</sup> siècle après J.-C., fresque, Maison de Marcus Lucretius, Pompéi.



Fig. 3. Caravage, *Narcisse*, vers 1597-1599, huile sur toile, 110 x 92 cm, Galerie Nationale d'art ancien, Rome.



Fig. 4. Nicolas Poussin, *Écho et Narcisse*, 1628, huile sur toile, 74 x 100 cm, Musée du Louvre, Paris.





Fig. 5. *La Tombe du plongeur*, vers 480-470 avant J.-C., fresque, Musée archéologique national de Paestum.

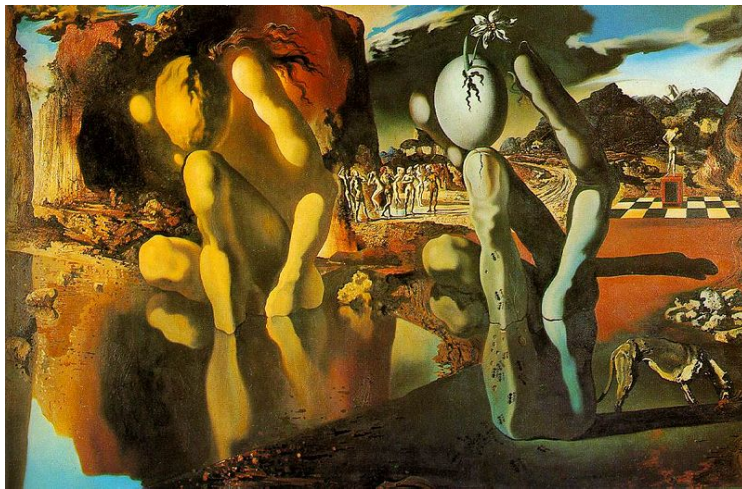


Fig. 6. Salvador Dalí, *La métamorphose de Narcisse*, 1937, huile sur toile, 51.1 x 78.1 cm, Galerie Tate Moderne, Londres.



Fig. 7. Georges de La Tour, *La Madeleine à la veilleuse*, vers 1640-1645, huile sur toile, 156 x 122 cm, Musée du Louvre-Lens, Lens.



Fig. 8. Georges de La Tour, *Madeleine au miroir*, vers 1635-1640, huile sur toile, 113 x 92.7 cm, National Gallery of Art, Washington.





Fig. 9. Georges de La Tour, *L'extase de Saint François*, vers 1640, huile sur toile, 1.54 x 1.63 m, Musée de Tessé, Le Mans.



Fig. 10. Georges de La Tour, *Le Nouveau Né*, vers 1645-1648, huile sur toile, 76 x 91 cm, Musée des beaux-arts de Rennes, Rennes.



Fig. 11. Georges de La Tour, *Le songe de saint Joseph*, vers 1640, huile sur toile, 93 x 81 cm, Musée des beaux-arts de Nantes, Nantes.



Fig. 12. Georges de La Tour, *Saint Joseph charpentier*, vers 1645, huile sur toile, 137 x 102 cm, Musée du Louvre, Paris.



Fig. 13. Georges de La Tour, *La femme à la puce*, vers 1638, huile sur toile, 120 x 90 cm, Musée historique lorrain, Nancy.



Fig. 14. Georges de La Tour, *Le Vieilleur (au chapeau ou, à la mouche)*, vers 1620-1625, 162 x 105 cm, huile sur toile, Musée des beaux-arts de Nantes, Nantes.





Fig. 15. Lubin Baugin, *Le Dessert de Gaufrettes*, vers 1630-1635, huile sur bois, 41 x 52 cm, Musée du Louvre, Paris.



Fig. 16. Lubin Baugin, *Nature morte à l'échiquier ou Allégorie des cinq sens*, 1640, huile sur bois, 55 x 73 cm, Musée du Louvre, Paris.



Fig. 17. L'atelier du peintre, capture d'écran, *Tous les Matins du Monde* (1991), Alain Corneau dir.



Fig. 18. Johannes Vermeer, *L'art de la peinture*, vers 1665, huile sur toile, 120 x 100 cm, Kunsthistorisches Museum, Vienne.





Fig. 19-21. Azulejos, 17<sup>e</sup> siècle, Palais de la Fronteira, Lisbonne.